



Universidad
Tecnológica
de Pereira



Universidad Tecnológica de Pereira
Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Universidad del Tolima
Facultad de Educación

Maestría en Literatura

El escritor imaginado: poética de la muerte y ficciografía en *Hijos del fuego* de César Pérez Pinzón

Director de tesis: profesor Julián Alberto Giraldo

Daniel Padilla Serrato

Pereira
2014

Porque es el fuego lo más movable de cuanto la naturaleza encierra, y toda generación o es movimiento o al movimiento se debe, y las demás partes de la materia, al faltarles el calor, yacen inertes y como muertas, y desean como alma la virtud del fuego, y apenas la reciben se ponen en distribución de hacer o padecer. Por esto Numa, hombre superior y de quien por su sabiduría corría voz de que conversaba con las Musas, consagró el fuego y ordenó que lo vigilaran sin dejarlo adormecer, como la imagen del Poder eterno que todo lo gobierna.

Plutarco, *Vidas paralelas*.

Volvamos ante todo a la biografía personal de ese singular espíritu; diseminó fragmentos de ella en una multitud de obras en las que se retrató bajo nombres supuestos, de los que más tarde dio la clave.

Gérard de Nerval, *Los iluminados*.

INTRODUCCIÓN

El propósito de la siguiente aproximación al libro de relatos *Hijos del fuego* (Premio nacional de cuento ciudad de Bogotá 2003) del escritor colombiano César Augusto Pérez Pinzón (Alvarado, Tolima 1954-2006), es abordar el proceso de ficcionalización de algunos aspectos de la vida, obra y —especialmente— muerte, de reconocidos autores de la literatura universal: Joseph Conrad, Françoise Villon, Thomas De Quincey, Plinio el Viejo, Gérard de Nerval, Christopher Marlowe, Friedrich Hölderlin, Dante Alighieri, Li-Po, Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe; así como las relaciones que se establecen entre esta obra y los libros *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, y *Las hijas del fuego* de Gérard de Nerval, desde la biografía imaginaria y el motivo literario del doble.

Para este modelo de lectura es preciso describir la categoría del “escritor imaginado” a partir de la presencia de la escritura como un acto de afirmación ontológica animado por la conciencia de la muerte; la enunciación de la literatura como espacio habitable y del escritor como personaje de su propia obra. Es además de vital importancia para el desarrollo de la presente investigación el estudio teórico del motivo del doble —con el correspondiente análisis de sus orígenes culturales y literarios— contenido en la tesis doctoral *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española* de Rebeca Martín López, de la Universidad Autónoma de Barcelona. En ella, la autora propone que es a partir de la inflexión romántica que la literatura se plantea de forma más explícita preguntas referentes al ser y la identidad del individuo utilizando tal motivo.

En este sentido, el diálogo con una obra narrativa que se ocupa de ficcionalizar la biografía de eminentes autores de la historia universal de la literatura permite desentrañar no sólo los elementos claves en el proceso de creación, de *poiesis* literaria, sino también encontrar aquellas instancias en las que ese mismo acto creativo traspasa las páginas y se traslada a la propia vida (o viceversa), convirtiéndola en una obra artística, en una experiencia estética de implicaciones ontológicas.

También se hace necesario señalar aquí, que si bien la obra de César Pérez Pinzón es reconocida por su altura estilística, su originalidad y universalidad fruto del oficio, la disciplina y la experiencia, todavía no existe una lectura juiciosa y extensa de *Hijos del*

fuego, libro con el que alcanzó un breve reconocimiento en el país, pues tres años después muere, siendo éste su último libro publicado.

Con motivo del fallecimiento de César Pérez Pinzón en el año 2006 se renueva el interés por su obra, pero, reitero, hasta el momento no hay una aproximación seria —salvo dos tesis de pregrado en el 2000¹— a la misma, y menos al libro *Hijos del fuego* considerado por muchos como el punto más alto de su producción narrativa, suma de talento y madurez. Es la intención de este trabajo invitar a la lectura de la obra *Hijos del fuego* de César Pérez Pinzón situándola dentro de la tradición, y motivar el acercamiento a una escritura donde la calidad y el compromiso del creador conviven con la vocación imaginativa y exultante del lector lúcido, culto e intuitivo.

Aunque los dos trabajos monográficos mencionados anteriormente acerca de la novela de Pérez *Cantata para el fin de los tiempos*, publicada en 1986, abordan esta obra desde el erotismo en el caso de Vanegas; o desde el concepto de metaficción como autoconsciencia narrativa, sinónimo de la postmodernidad, en la tesis de Gaitán Bayona, aquí hemos optado por destacar las afinidades entre *Hijos del fuego* con el movimiento romántico de los siglos XVIII y XIX, dado que la presencia de autores descollantes del romanticismo y las propuestas discursivas y estéticas de los diez relatos que conforman el volumen lo ubican más cercano a sus hallazgos filosóficos, ideológicos y metafísicos en lo tocante a la reivindicación de lo onírico, de la locura o la embriaguez de los sentidos como vías hacia el conocimiento de sí y del mundo tan válidas como la razón intelectual y lógica; el profundo vínculo entre vida, sueño y escritura como síntesis de un proceso de transformación espiritual; la apropiación de las búsquedas y motivos de sus precursores, y la intensa noción de crisis, soledad, orfandad y al mismo tiempo testimonio de fe en la literatura que asumen sus personajes.

Si en los tiempos modernos el escritor ha logrado una mayor conciencia escritural y por ende ha desarrollado reflexiones más amplias sobre su oficio es gracias a que ha integrado dentro de sí la larga tradición que le precede, reinterpretando en su obra las pulsiones, dramas y conflictos de su ser individual, que a su vez reflejan el sentir colectivo,

¹ *Aproximación al análisis de algunas características de la ficción postmoderna en la novela “Cantata para el fin de los tiempos”*, Gaitán Bayona Jorge Ladino, Ibagué, Universidad del Tolima, 2000; y *Cantata al erotismo para largo tiempo*, Vanegas, Orfa Kelita, Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 2000.

social. Así, al recoger la tradición del *Doppelgänger* o doble propia del romanticismo como emisario de la muerte, el libro *Hijos del fuego* plantea una relación problemática entre este motivo literario y el oficio de la escritura como desdoblamiento del autor, al hacer suyas las voces de los escritores por él escogidos y reconstruirlos a partir de la lectura de sus obras. La escritura en *Hijos del fuego* como testimonio humanista asimila temas y motivos decimonónicos y los adapta a las técnicas narrativas modernas. Esta postura es asumida como una mirada tendida hacia lo clásico, sin ser imitativa, copia mecánica o de intención epigonal; muy al contrario, el autor sabe encontrar en dichos escritores y sus obras una vibrante actualidad.

De esta manera, al preguntarnos por el proceso de construcción de la figura del “escritor imaginado” y su relación con la biografía imaginaria a través de la poética de la muerte, se planteó que tal categoría está construida a partir del motivo del doble, del desdoblamiento literario como poética de la otredad, como extrañamiento que convierte a la lectura y la escritura en una experiencia indisoluble dotada de profundo valor ontológico, materializado por medio de la pulsión tanática implícita en el desarrollo del doble como motivo literario recurrente en la escritura romántica, entendiendo la ontología en su acepción filosófica y metafísica no sólo como la participación del Ser en el orden del universo, sino también como una vehemente afirmación de la existencia, fruto de la conciencia de la condición mortal del ser humano.

De acuerdo con esto se hicieron visibles tres ejes de interpretación de los que se derivaron cuatro capítulos: en el capítulo uno, “*Hijos del fuego*: las posibilidades de la Ficciografía” se ubica la obra dentro de la corriente de escritura que explora las posibilidades estéticas del ejercicio biográfico, inclinando la balanza hacia el lado de la literatura, de la expresión artística. Para ello se hace un recorrido sucinto desde los precursores de la biografía hasta el libro que nos ocupa, en el cual se reúnen varios de los criterios presentes en el ensayo “El arte de la biografía” que sirve de prefacio a *Vidas imaginarias* del escritor francés Marcel Schwob.

El capítulo dos, “Poética de la muerte: el doble y la profecía del lenguaje” explora las relaciones especulares e intertextuales entre *Hijos del fuego* y *Las hijas del fuego*, de Gérard de Nerval, quien es el protagonista del relato “Calle de la Vieja Linterna”, narración

donde pueden encontrarse varias de las claves que animan el propósito discursivo y conceptual del volumen; de igual manera se identifican las metáforas del amor, el sueño y la locura presentes en varios de los relatos, a partir de las cuales se articula dicha poética de la muerte.

En el tercer capítulo, “El otro yo: el escritor imaginado” se señala la presencia de la escritura como ente vivo y dinámico que se expresa por medio de distintos géneros y técnicas literarias a lo largo del libro; también se estudiarán los recursos utilizados en la construcción de la figura del escritor imaginado a partir del relato “El espejo de monsieur Baudelaire”, donde se verifica una simbiosis entre dos autores (Édgar Allan Poe y Charles Baudelaire) como resultado de afinidades en la escritura y en los cuestionamientos de orden espiritual, estético y existencial.

El cuarto capítulo: “La ficción como afirmación ontológica” propone a la lectura y la escritura como actos creativos con la capacidad de modificar al individuo y su entorno, en la medida que sus procesos mentales y espirituales son alimentados por los mundos habitables que ofrece la literatura. Las reflexiones finales resumen brevemente los aportes y descubrimientos de esta investigación.

Vale la pena insistir en que este trabajo no pretende agotar, ni mucho menos, la riqueza conceptual y discursiva del libro, pues su contenido es fácilmente explorable desde la historia del arte, las técnicas narrativas o el simbolismo, entre otras perspectivas posibles que desplieguen la multiplicidad de sentidos latentes.

Es preciso especificar también que en todo momento se hace referencia a las biografías literarias de *Hijos del fuego* como “relatos” ya que el propio autor las denomina así, y en nuestro concepto dicha nominación corresponde con la definición más extendida y general del término, entendido según Silvia Adela Kohan (1985: 13-14) como “un texto narrativo ficcional de extensión variable [...] que permite la inclusión de desvíos y digresiones que el cuento no permite [...] narra una historia, es decir una serie de sucesos encadenados en el tiempo desde un principio, una situación inicial, hasta un final, empleando un discurso apropiado”.

Por otra parte, para los propósitos hermenéuticos involucrados en la lectura de estos relatos hemos seguido las propuestas de Mario J. Valdés (1995: 22), quien al exponer las

contribuciones de algunas escuelas filosóficas a su propia postura crítica comenta: “la situación a la que nos referimos como la realidad tiene una existencia que no está ligada a las cosas en sí, sino a las relaciones que nosotros construimos y después percibimos entre ellas”. Más adelante amplía: “No existe un mundo formado con anterioridad; no hay una realidad fija; sólo existe un código de organización, histórica y culturalmente desarrollado, que constituye nuestra manera de conocer la realidad. [...] Como Don Quijote, modificamos y reconstruimos lo que está dado” (24). Tales afirmaciones permiten un acercamiento libre y orgánico a la obra, pues para él la hermenéutica es “una teoría de la interpretación de documentos escritos en la que se considera el estatus del intérprete en el comentario” (31); y la función primordial de la literatura es “proporcionar a sus lectores los medios para redescubrir el mundo” (33). De esta manera coincidiríamos con Valdés en la actitud crítica que hemos asumido ante el libro *Hijos del fuego* como un ejercicio de valor gnoseológico, especialmente al tomar en cuenta las siguientes líneas: “La hermenéutica es la filosofía del conocimiento de sí, tanto para el escritor como para sus lectores, que descarta la falla epistemológica de la búsqueda de una verdad absoluta establecida” (40).

Finalmente, hemos procurado en lo posible incluir los conceptos y aportes de los autores que de una u otra manera se relacionan con *Hijos del fuego*, con el propósito de situarnos en el plano creativo más que desde la perspectiva teórica, pues este libro, tal como lo entendemos es un refinado pero emotivo homenaje a la literatura, donde se combinan la enciclopedia personal de César Pérez con la admiración por los escritores y obras de sus afectos, haciendo de sus páginas el testimonio de la fe en una vocación, en el oficio de plasmar a través del lenguaje una porción de los paisajes y mundos que había visitado previamente en sus incontables horas de lectura.

Quisiéramos, entonces, hacer hablar aquí nuevamente a César Pérez a través de las palabras de Nicolás Maquiavelo dirigidas a su amigo Francesco Vettori, porque intuimos que se acomodan perfectamente al talante del hombre que en la soledad de su biblioteca enriquece su alma, y encuentra acaso el verdadero significado de la palabra libertad:

Al caer la noche vuelvo a casa y entro en mi estudio, en cuyo umbral me despojo de aquel traje de la jornada, lleno de lodo y lamparones para vestirme ropas de corte real y pontificia; y así ataviado honorablemente, entro en las cortes antiguas de los hombres de antigüedad. Recibido de ellos

amorosamente, me nutro de aquel alimento que es privativamente mío, y para el cual nací. En esta compañía no me avergüenzo de hablar con ellos, interrogándolos sobre los móviles de sus acciones, y ellos, con toda humanidad, me responden. Y por cuatro horas no siento el menor hastío; olvido todos mis cuidados, no temo la pobreza ni me espanta la muerte: a tal punto me siento transportado a ellos todo yo.

CAPÍTULO 1. *Hijos del fuego*: las posibilidades de la Ficciografía

En el ensayo titulado “El arte de la biografía” que sirve de prefacio a *Vidas imaginarias*, Marcel Schwob trazó los rasgos esenciales de su mayor hallazgo. En este prefacio Schwob no se limita a compartir con el lector la lista de fuentes que sirvieron de modelo o acicate para la confección de su libro, sino que al compararlas entre sí y señalar sus virtudes y defectos expone la teoría estética de lo que, a partir de esta obra es un nuevo modo de expresión literaria en el que la síntesis, la erudición y sutileza de estilo sumadas a una filosa ironía, toman como pretexto el ejercicio biográfico para hacer énfasis en los aspectos imaginarios, ficcionales, literarios, de la existencia humana.

Utilizando como punto de partida las *Vidas paralelas* de Plutarco, Marcel Schwob recorre la historia esencial de la biografía, cuyo criterio estético para quien la ejerce “[...] consiste justamente en la elección. No debe de preocuparse por ser veraz; debe crear dentro de un caos de rasgos humanos” (1987: 175). Alejado de las ideas o los conceptos generales, el biógrafo, según Schwob, alcanza el ideal de su oficio cuando desclasifica, resaltando lo individual, lo que de particular e inimitable tiene un personaje, lo que le hace destacarse de entre el bloque a veces monolítico y opaco de la historia, ceñida a los hechos que la modifican:

La ciencia histórica no nos permite juzgar con certeza a los individuos. Solamente nos revela cuáles fueron sus puntos de contacto con la generalidad de los hechos. Nos dice que Napoleón estaba enfermo el día de Waterloo, que la excesiva actividad intelectual de Newton es atribuible a la continencia absoluta de su temperamento, que Alejandro estaba borracho cuando mató a Clito y que la fístula de Luis XIV puede haber sido la causa de algunas de sus resoluciones. Pascal especula con la nariz de Cleopatra y la posibilidad de que hubiera sido más corta, o con un grano de arena en la uretra de Cromwell. Todos estos hechos individuales tienen valor solamente porque modificaron los acontecimientos o porque hubieran podido alterar su desarrollo [...] Que un hombre haya tenido la nariz torcida, un ojo más alto que el otro, la articulación del brazo nudosa; que haya solido comer la carne blanca del pollo a determinada hora, que haya preferido el Malvoisie al Château-Margaux, eso es lo que no tiene paralelo en todo el mundo (167-68).

Así, celebra el ingenio de Plutarco, quien antes de empezar los relatos biográficos de Alejandro y César excusa la omisión o falta de prolijidad al referir algunas hazañas de

uno y otro personaje “Porque no escribimos historias, sino vidas; ni es en las acciones más ruidosas en las que se manifiestan la virtud o el vicio, sino que muchas veces un hecho de un momento, un dicho agudo y una niñería sirve más para aclarar un carácter que batallas en que mueren millares de hombres, numerosos ejércitos y sitios de ciudades” (1970: 23); pero reprueba en las *Vidas* del escritor griego la intención de establecer paralelos: “—¡como si dos hombres descritos correctamente en todos sus detalles pudieran parecerse!” (1987: 169).

De igual modo censura los “chismes de comadre” de Suetonio, y los tacha de “polémicas detestables”. Menciona a Ateneo, Aulo Gelio, los escoliastas y Diógenes Laercio como otras de sus fuentes. De este último recoge el interés por resaltar aquello que de característico y único tiene un personaje: “[...] nos relata que Aristóteles llevaba sobre el estómago una bota de cuero llena de aceite caliente y que, después de su muerte, fueron halladas en su casa cantidad de jarras de terracota. No sabremos nunca qué hacía Aristóteles con toda esa alfarería” (171).

Pero lo que para Laercio y sus predecesores fue intuición, atisbo de un ideal estético vertido a la forma de la biografía como el arte de diferenciar una existencia a partir de sus rasgos fundamentales, no empieza a concretarse, en su opinión, sino a partir del siglo XVII:

El sentimiento de lo individual se desarrolló mucho en los tiempos modernos. La obra de Boswell² sería perfecta si no hubiera juzgado necesario citar la correspondencia de Johnson y enfrascarse en digresiones sobre sus libros. Las *Vidas de personas eminentes* de Aubrey³ son más aceptables. Sin lugar a dudas, Aubrey era un biógrafo intuitivo. ¡Lástima que el estilo de este excelente anticuario no esté a la altura de sus concepciones! Su libro hubiera sido la eterna recreación de los espíritus prudentes (169).

También en Thomas De Quincey Marcel Schwob hallará una veta incomparable de humor negro y atmósferas macabras, e incluso la fuente de “MM. Burke & Hare, asesinos” cuento que cierra *Vidas imaginarias*.

Según la crítica y traductora Suzanne Jill Levine (2009: 459) la paradoja, las alusiones veladas y un eufemismo despojado de toda afectación son constantes en la prosa

² Schwob se refiere a James Boswell (1740-1795), autor de la célebre *Vida de Samuel Johnson*.

³ John Aubrey (1626-1697). También conocidas como *Vidas breves*. En adelante se citarán con este nombre.

sugestiva de Schwob, pues el autor, en vez de emplear un estilo literal y explícito “utiliza palabras significativas, tonos y metáforas que no sólo presentan otras dimensiones de la historia sino que contribuyen a visualizar, de modo más fuerte de lo que es habitual, la realidad”.

Piratas, incendiarios, asesinos y filósofos, novelistas, actores, poetas, pintores e incluso un personaje sacado de la historia de Aladino y la lámpara maravillosa: “Sufrah, geomántico”, habitan las *Vidas imaginarias*. La falta de preocupación por la veracidad, por la verdad histórica es una elección estética en su autor. El biógrafo que concibe Schwob (1987: 175) debe combinar erudición y el gusto por la investigación: “Su obra se encuentra en las crónicas, las memorias, las correspondencias y las notas”. Debe tener además la capacidad para imaginar, y sobre todo, para elegir: “En medio de este grosero conjunto, el biógrafo escoge con qué componer una forma que no se parezca a ninguna otra. No es de ninguna utilidad que sea igual a la creada por un dios superior, tiene que ser única, como toda creación” (175-176).

Su biógrafo ideal se convierte en demiurgo. Lo objetivo, ese acuerdo consensual acerca de la verdad de los hechos que apuntala la ciencia histórica es un pretexto para enriquecer la realidad; para que el lector pueda visualizar “de modo más fuerte de lo que es habitual, la realidad”. Imaginación y lenguaje sobresalen a la hora de narrar una *Vida* como si fuera una obra de arte. “Desgraciadamente” apunta, “los biógrafos han creído a menudo que eran historiadores. Así fue como nos privaron de relatos admirables. Han supuesto que sólo la vida de los grandes hombres podía interesarnos. El arte es ajeno a ese tipo de consideraciones” (176).

En estas líneas Schwob sintetiza su programa estético, la declaración de principios que le sirve de título. Al distanciar la biografía de la historia entiende las posibilidades de la ficción en el género biográfico; su gran lucidez fue situarla en el territorio de la literatura, de la creación, lo cual permite al arte literario narrar la historia a su manera, re escribirla, y con ello reivindica de manera considerable el derecho a contar una versión igualmente plausible de la realidad y de la existencia. Hablando de Petronio, novelista, autor del *Satiricon*, instaure una realidad bien distante de la registrada en los tomos de historia: “Tácito refiere que éste fue árbitro de las elegancias en la corte de Nerón, y que Tigelino,

celoso, hizo que le mandasen la orden de muerte. Pero la versión es de todo punto errónea. Petronio no expiró delicadamente en un baño de mármol, murmurando epigramas lascivos. La verdad es que huyó con Syrus y terminó su vida recorriendo los caminos” (1988: 88).

La biografía antes de Schwob permaneció como un género ancilar de la historia. Su florecimiento en el siglo XVII aportó la actitud crítica, la brevedad desapasionada no exenta de fino humor, la síntesis, lo imaginativo; la mirada moderna en últimas que reflejada en las narraciones del autor francés resalta los aspectos literarios de una existencia. Recuperada para la literatura, para el arte, la biografía asume lo que de estético tiene la vida, su belleza u horror; la discontinuidad de sus hechos; el interés por el detalle, el rasgo insustituible o esencial que hace del personaje un ser único y exalta lo original de cualquier creación. Después de Schwob el arte de narrar una *vida* supone y anticipa una crítica a la “realidad” como paradigma supremo, pues al cuestionar la veracidad histórica y admitir como imaginaria o ficcional la naturaleza del relato biográfico, se enriquecen y ennoblecen con el poder evocador de la imaginación y el lenguaje, de la revelación y el asombro, los periplos vitales de los seres humanos pues se cruzan caminos de ida y vuelta entre vida y literatura. Es por esto que coincidimos con Cristian Crusat (2012: 14) cuando afirma que Schwob “Intuyó la superioridad del arte, que concreta una feliz transacción con la vida. Esta transacción no se produce para escapar al destino, sino —muy al contrario— para cumplirlo en todas sus posibilidades: las imaginarias”.

1.1 Ficciografía: antecedentes y tradición

Para este nuevo medio de expresión literaria que según Crusat (16) “[...] ha perdurado con vigor hasta nuestros días en la literatura hispanoamericana, llegando a conformar una tradición de escritores consagrados a la erudición y la brevedad, la concisión y el fragmentarismo” y que incluye a Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes entre otros, hemos acuñado el término “Ficciografía” como amalgama de las ideas estéticas y estilísticas expuestas en *Vidas imaginarias* y en obras posteriores que reúnen características similares; es decir un conjunto de cuentos, relatos o narraciones breves de la vida de

personajes históricos, bien sean estos filósofos, políticos y/o criminales, artistas y especialmente escritores.

Aparte de las obras ya enunciadas, *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes, en México; y “Las muertes apócrifas” de Pedro Gómez Valderrama, *La marca de España* de Enrique Serrano e *Hijos del fuego* de César Pérez Pinzón, en Colombia, cumplen, en mayor o menor medida con criterios como la brevedad, la fragmentación o la ironía; pero en todos el molde biográfico es utilizado más al servicio de la expresión literaria como elaboración artística. Pudiera decirse que el requisito indispensable es el proceso de ficcionalización de una vida, si bien en las obras citadas este rasgo se verifica de manera diversa, tanto en la forma como en el estilo.

Para dar una mejor idea de la evolución del género biográfico desde sus inicios hasta la tradición hispanoamericana que menciona Crusat —y que en Colombia cuenta con Pedro Gómez Valderrama, Enrique Serrano y César Pérez Pinzón como autores destacados— es preciso detenerse en algunas obras que a través de los siglos se han elevado como referentes. Tres períodos pueden señalarse: el que acá hemos denominado clásico, con Plutarco (*Vidas paralelas*), Suetonio (*Vidas de los doce Césares*) y Diógenes Laercio (*Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*); el moderno, que incluye a Giorgio Vasari (*Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*), John Aubrey (*Vidas breves*) y Samuel Johnson (*Vidas de los poetas ingleses*); y el contemporáneo, en el que el mismo Schwob con *Vidas imaginarias* y Giovanni Papini (*Retratos extranjeros*) completan el panorama.

1.1.1 El período clásico:

Si a Heródoto suele considerársele como “el padre de la Historia” a Plutarco le cabe el honor de ser llamado “el padre de la Biografía”, pues la magnitud de su proyecto no consiste únicamente en la intención de comparar a través del relato vital de personajes conspicuos de uno y otro lado —Teseo y Rómulo, Pericles y Fabio Máximo, Alejandro y César, entre otros— la cultura y civilización griega con la romana para reivindicar aquella —en su época Grecia era ya provincia de Roma— sino que en las *Vidas paralelas* el escritor de Queronea nos ofrece una visión del hombre que quiere ser orgánica, imparcial

en la medida de lo posible y que destaque las virtudes y los defectos, los errores y los aciertos de sus protagonistas.

Antes de él Tucídides con su *Historia de la guerra del Peloponeso*; Jenofonte en *Anábasis*, las *Memorias Socráticas* o el *Agésilao*; y el mismo Heródoto por ejemplo, esbozan rasgos, noticias, trazos de las personalidades importantes implicadas en los hechos históricos, pero siempre con éstos como el gran telón de fondo donde el hombre no es todavía el eje principal del relato. Exequiel Ortega (1945: 50) afirma: “Esos esbozos detenidos de ideas, actitudes, obra y personalidad, son el antecedente más cercano del relato homocéntrico”. De Jenofonte, autor del *Agésilao* Ortega cuestiona que “No podía apreciar cómo el rey guerrero pudo evitar a sus gobernados muchos males pasándose sin tantas campañas. Para él, como para tantos en cualquier tiempo, sólo era visible y válido el brillo de las acciones y de las armas” (54).

Lo que sitúa a Plutarco por encima de sus antecesores es que, por un lado, quiso mostrar por medio de sus héroes el retrato de dos civilizaciones a lo largo de distintas épocas, y que a partir de las *Vidas paralelas* la historia se convierte en biografía. De acuerdo con Ortega: “Nadie hasta entonces, [...] había tenido la idea de exhibir un precioso muestrario de personalidades con el fin de caracterizar no ya una época sino civilizaciones, en distintos momentos y aspectos” (80). Además:

Supo elegir a los hombres. Los colocó “en vivo”, en instantes y escenarios de su actuación, destacando siempre un papel rector o protagónico sobre los restantes, necesario para dar colorido y ambiente al cuadro. Así cuanto antes sólo fueron esquemas para narrar las acciones de determinado héroe, se transforman en un fluir coherente de hechos y actitudes, todas vertebradas y explicables. Los elogios y definiciones de caracteres, bajo su pluma se trocan en verdaderos retratos de individuos con diferencias en la manera de ser, en lo bueno y en lo malo, que pueden servir de ejemplo para imitarlos o repeler esta advertencia. Son comunes las situaciones dramáticas en las cuales sabe llegar a la sensibilidad del lector (81).

Ortega (83) también reconoce en Plutarco “[...] su concepto claro y concreto sobre *qué era la tarea del biógrafo*”; la intención de exhibir una personalidad basándose en la visión sintética de una existencia, y sobre todo un elemento que en adelante será característico en obras posteriores: la relación entre el retrato plástico y el relato biográfico,

ya que en ambos prima una posición subjetiva, mediada por el lenguaje y el estilo —tono, escogencia de palabras, datos y forma— en el caso de la biografía, y de un punto de vista, luces y sombras, color etc., en lo tocante a la pintura. En la ya citada introducción a las vidas de Alejandro y César, Plutarco declara que “[...] así como los pintores toman para retratar las semejanzas del rostro y aquella expresión de ojos en que más se manifiesta la índole y el carácter, cuidándose poco de todo lo demás, de la misma manera debe a nosotros concedérsenos el que atendamos más a los indicios del ánimo, y que por ello dibujemos la vida de cada uno, dejando a otros los hechos de grande aparato y los combates” (1970: 23).

Suetonio, otro autor de talante enciclopédico y erudito, aproximadamente hacia la misma fecha de la muerte de Plutarco —año 121— pero con una intención diferente, ejercería el papel de biógrafo de los emperadores romanos publicando las *Vidas de los doce césares*. En esta obra se narran las biografías de los primeros emperadores, desde Julio César hasta Tito Flavio Domiciano. En muy pocas ocasiones Suetonio expresa su opinión sobre tal o cual emperador; se limita a contar sus acciones, las decisiones que tomó, lo que de ellos se rumoraba y lo que estaba consignado en los archivos —recordemos que este autor fue superintendente de las bibliotecas públicas bajo el reinado de Trajano, y encargado de la correspondencia oficial durante los primeros años de su sucesor Adriano. Casi por única vez, habiendo descrito las construcciones erigidas, y las leyes y costumbres instauradas o modificadas por Calígula, Suetonio prosigue así: “Hasta aquí he hablado de un príncipe; ahora hablaré de un monstruo” (1981: 93).

Enrique Krauze (2008: 15) señala que “En aquellos retratos implacables, Suetonio no busca ya (porque manifiestamente no cree en ellos) los rasgos admirables de sus personajes, sino sus frecuentes vicios, bajezas y pasiones. Es el creador de la biografía crítica”. Suetonio expone los hechos, que son más elocuentes que cualquier explicación. Por esto, la agudeza crítica frente al poder consiste en mostrar sus actos más excesivos o deplorables, absurdos o ridículos, con lo que se acentúan los contrastes y contradicciones de cada personaje.

Un elemento que enriquece la narración es la irrupción de lo sobrenatural en forma de prodigios o augurios que pronostican el nacimiento, la ascensión al trono o,

generalmente, la muerte de un César. Predicciones astrológicas, sueños, profecías y la superstición popular aparecen presagiando el fin de cada emperador. Suetonio insta a lo extraño y ominoso, el misterio, la magia, y la certeza de lo inexorable de la muerte en el colofón de cada una de las *Vidas de los doce Césares*. A propósito del fin de Calígula, escribe:

Muchos prodigios anunciaron su muerte. En Olimpia, la estatua de Júpiter, que había mandado quitar y trasladar a Roma, lanzó tal carcajada cuando la tocaron, que cayeron las máquinas, huyendo espantados los obreros. [...] durante un sacrificio, fue rociado con la sangre de un flamenco; [...] en la pantomima titulada *Laureolo*, en la que el actor vomita sangre al salir de entre las ruinas de un edificio, muchos de los que desempeñaban las segundas partes, queriendo demostrar su habilidad, la vomitaron también, quedando inundado el escenario; la noche que siguió a su muerte, se había, en fin, preparado un espectáculo en el que egipcios y etíopes debían representar asuntos de los infiernos (1981: 106).

A pesar de rechazar el método de Suetonio, Schwob incorpora algunos de sus rasgos estéticos o procedimientos estilísticos en las *Vidas imaginarias*. Además de la presencia de lo mórbido y de lo sobrenatural, la narración descarnada, seca y vertiginosa, alcanza una belleza inusitada en el libro del francés:

Jehan Petit marchaba delante, en pos de Karandas, que se decía conocedor de la región. Entonces, en medio de las sombras, Alain le hundió su jabalina entre los hombros, mientras Karandas, volviéndose, le desplomaba su cuchilla sobre el cráneo. Jehan Petit cayó a tierra sin un grito, y Alain, a horcajadas sobre el cuerpo, le abrió con su daga el cuello de oreja a oreja. En seguida rellenaron de hojas secas la herida, a fin de que no quedase un charco de sangre en el camino. En ese instante, lució la luna a través de un claro en el follaje (1998: 145).

Un par de siglos después de Suetonio, Diógenes Laercio escribiría una especie de historia de la filosofía, compendiando las vidas de los maestros más ilustres de las escuelas griegas; pero más que un conjunto biográfico, el libro es una recopilación de dudosas anécdotas hilvanadas libremente, salpicadas de frases célebres. En efecto, para Carlos García Gual las *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres* “[...] ofrecen escasas garantías de ser auténticas. Tienen, no obstante, a su favor el ser ferozmente divertidas, y algunas de ellas han sido celebradas durante siglos como breves muestras del humor antiguo, un humor

sagaz, ácido y filosófico” (1995: 13). Sin duda Schwob debió de simpatizar con el humor y la falta de rigor o precisión histórica en el libro de Laercio, asumiendo esta licencia como otro de los elementos primordiales que nutrirían la escritura de sus *Vidas imaginarias*, donde la exageración y la brevedad combinadas de manera sutil potencian la imaginación del lector con esa prosa ondulante. Justamente en “Crates, cínico” se destacan con énfasis estos atributos estilísticos, junto con el aura de ficción que ya tiene el libro de Diógenes Laercio —la principal fuente para la escritura de esta narración en particular— ya que según García Gual (45) “En el centro del libro VI, dedicado por entero a los cínicos, nos ofrece, como ya dijimos, una serie de anécdotas mal trabadas, y no una auténtica biografía de Diógenes⁴ y sus ideas”. Schwob supo darle cuerpo a esas anécdotas extravagantes con la alquimia de su imaginación y su conocimiento enciclopédico adquirido habitando primero, en su niñez y adolescencia, la Biblioteca Mazarine, donde su tío materno Léon Cahun era conservador adjunto, y luego en sus frecuentes visitas a las salas de los Archivos Nacionales de Francia.

1.1.2 El periodo moderno:

Como Laercio, —como De Quincey habría de serlo en el siglo XIX— Giorgio Vasari (1511-1574), pintor, escultor y arquitecto nacido en Arezzo (Italia), también sirvió de fuente a Marcel Schwob para un cuento en particular de las *Vidas imaginarias*: “Paolo Uccello, pintor”. Aunque Schwob no lo menciona en su prefacio, la visión del pintor, escultor, arquitecto y escritor al servicio de la biografía literaria; es decir, el nexo estrecho entre el retrato y la biografía breve se verifica en las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* con insuperable firmeza. Como Diógenes Laercio, Giorgio Vasari recopiló información de todas las formas posibles, mezclando en su narración los datos recabados de primera mano con la anécdota de la tradición oral. A este respecto, Julio E. Payró (2000: XIX) manifiesta que Vasari “visitaba los talleres de sus colegas, les requería datos acerca de su vida, examinaba los monumentos, recogía recuerdos populares relativos a los artistas del pasado, tomaba nota, cuidadosamente, de todas las obras de arte que veía y trataba de reunir noticias sobre sus autores y las circunstancias en que fueron realizadas”;

⁴ Diógenes de Sinope, filósofo cínico (412. a. C.-323 a. C.). Maestro de Crates.

aunque también destaca de las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* el rasgo fundamental en el que cuatro siglos después insistiría Marcel Schwob en “El arte de la biografía” como premisa de sus *Vidas imaginarias*: en palabras de Payró (XXXV), el arquitecto italiano “recoge la verdad con la fábula, el documento con la leyenda —aun el chisme y la calumnia creídos de buena fe— y relata la anécdota sabrosa, el detalle significativo, la chuscada del *garzone*, la escena sentimental o el episodio dramático, entrecortando su disquisición sobre arte con vibrantes cuadritos costumbristas de la intimidad de sus héroes”. Giorgio Vasari se preocupó por mencionar las obras de sus biografiados para que no fuesen olvidadas porque los consideró ilustres, porque los admiraba, pues, como afirma Payró (XIX) “Acaso intuyó que su época no era la de las grandes realizaciones, sino aquella en que había llegado la hora de recapitular cuánta obra grandiosa se había realizado en pintura en los últimos siglos”.

Otro de los autores que influyó en Schwob con relación a la fragmentación o sucesión de escenas muy cortas y la mirada particular, atenta al detalle, fue John Aubrey, mencionado arriba, autor de las *Vidas Breves*. Él también tuvo acceso, como Vasari, a información muy confiable y de primera mano. Natalia Barbarovic (2010: 12-13) apunta:

En el siglo XVII era bastante habitual que los nobles o acaudalados recibieran en sus hogares a caballeros caídos en desgracia y les dieran refugio, beneficio que se retribuía tácitamente con la grata compañía y la agradable conversación del aislado. Estas últimas son virtudes que Aubrey poseía en abundancia y que le permitieron, en buena medida, obtener los testimonios para las *Vidas* y hacer sus observaciones sobre las bibliotecas y los documentos privados de la gente que le interesaba.

Al igual que Vasari, Aubrey también se incluyó como personaje en su libro. Al inicio del apartado que le corresponde, escribió:

Su vida es más notable en un aspecto astrológico que por cualquier progreso en el campo del conocimiento, habiendo luchado desde su nacimiento (hasta hace poco) bajo el influjo de planetas malignos, por cuarenta años: escapadas de muchos peligros en viajes por tierra y por mar. [...] No tuve fuerzas hasta que cumplí los 11 ó 12 años de edad, sino que estuve enfermo de vómitos durante 12 horas cada quince días durante varios años, después mensualmente, luego cada trimestre y por último una vez cada seis meses. A los 12 años aproximadamente esta enfermedad cesó (22-23).

Veamos lo que en opinión de Schwob, hace de Aubrey un “biógrafo instintivo” y un “excelente anticuario”:

Aubrey no experimentó jamás la necesidad de establecer una relación entre los detalles individuales y las ideas generales. Le bastaba que otros hubieran señalado para la celebridad a los hombres que a él le interesaban. La mayoría de las veces no podemos saber si se trata de un matemático, un hombre de Estado, un poeta o un relojero. Pero cada uno de ellos tiene su rasgo característico, que lo diferencia para siempre del resto de los hombres (1987: 169-170).

Fue en las *Vidas Breves* de Aubrey donde Schwob encontró el tono y la forma sintética y fragmentaria de presentar la narración de una existencia humana, añadiéndole su sólida erudición y preciso estilo. Figuras históricas notables como Francis Bacon, Geoffrey Chaucer, Thomas Cromwell, John Milton, Sir Walter Raleigh o William Shakespeare aparecen allí junto a personajes un tanto desconocidos para nosotros como Richard Head, Edward Alleyn, Venetia Digby o el Doctor Jaquinto “médico del papa y luego del rey James I” (2010: 161), algunos de los cuales acaso deban a John Aubrey su presencia en los registros históricos. Para Barbarovic (13), la vida errante del autor de las *Vidas breves* como huésped de la nobleza “le otorgó una cualidad moderna a su punto de vista en la escritura. El lenguaje epistolar, los diarios, las anotaciones al margen, las guías de campo, la recolección de testimonios sobre personas o eventos, en su acumulación, constituyeron el cuerpo de su obra”. En Aubrey se observan “en cada línea” como confiesa el mismo Schwob, la ironía y el indiferente desenfado que atraviesan su propio libro:

JOHN COLET

1467 (?) – 1519

DESPUÉS DE LA CONFLAGRACIÓN, habiéndose roto su sepulcro, su ataúd de plomo se conservó lleno de un licor en el que se conservó el cuerpo. El señor Wyld y Ralph Greatorex lo probaron y tenía un gusto insípido con un dejo de hierro. El cuerpo al tocarlo con una varilla que metieron por una rendija (del ataúd) se sentía como carne picada en gelatina. El ataúd era de plomo y estaba dentro de la bóveda en el muro, a unos dos pies y medio de altura (69).

Sin embargo, la sequedad socarrona y desapasionada de Aubrey no alcanza las alturas del elegante estilo de Schwob (1998: 62): la tumba de Phoinissa, hermana de Séptima, hechicera y esclava en Adrumeto “era angosta como su cuerpo. Tocando casi su

frente estrecha, la losa de piedra detenía su mirada vacua. De sus labios ennegrecidos se exhalaba aún el vapor de los aromas en que la habían macerado. Sobre su mano virginal brillaba un anillo de oro verde incrustado con dos rubíes pálidos y turbios”. De Sextilio, el malogrado amante de ambas nos dice que “yace en la necrópolis de Adrumeto, entre la hechicera Séptima y su hermana virgen Phoinissa. El texto de la encantación se halla inscrito sobre la placa de plomo, enrollada y atravesada con un clavo, que la hechicera deslizó en el conducto de las libaciones de la tumba de su hermana” (65). En Aubrey el estilo —lo literario— fue inferior a la novedosa concepción de la biografía como un género capaz de sintetizar en unos pocos párrafos, mediante una dinámica sucesión de escenas, el curso de una vida. No obstante, recordando a Natalia Barbarovic, son innegables la intuición de su método, visión original de la biografía y la cercanía que puede apreciarse una vez más entre el relato biográfico —que en Schwob brillará como obra de carácter eminentemente estético— y la plástica:

El regocijo de Aubrey con la información marginal, con el dato que desvía la atención del curso general de la historia, es lo que da el toque de modernidad a su prosa y lo que lo transforma, para la visión contemporánea de la historia, en un adelantado. Pero es también la expresión de su sensibilidad poética: el conjunto de circunstancias adyacentes al hecho histórico en las que éste se cristaliza; aquellos detalles que podrían interesar a un arqueólogo, a un detective forense, a un novelista o incluso a un pintor; lo que tuvo lugar, independientemente de su sentido en el curso general de la historia, pero que le otorga verosimilitud al relato (2012: 15-16).

Este apartarse de la “generalidad de los hechos” como justamente diría Marcel Schwob, el ignorar deliberadamente la cientificidad histórica, es otro de los elementos medulares que constituyen, como ya se ha dicho, la intención estética de las *Vidas imaginarias* y de las obras posteriores, que pertenecen a lo que acá hemos llamado la tradición de la biografía imaginaria o ficciografía. En ese sentido estamos de acuerdo con Cristian Crusat (2012: 17) cuando le otorga un papel preponderante a la imaginación, gracias a la cual Schwob “coloreó libremente los aspectos más subjetivos de sus personajes, los hizo brotar de un suelo semántico en el que todo podría haber sido distinto de como creemos conocerlo. Defendió que la libertad es la esencia del arte, a diferencia de la ciencia, que busca ansiosamente la determinación”.

Samuel Johnson en el siglo XVIII fue el animador más activo de la vida intelectual de Inglaterra, y su escritor más reconocido. A pesar de que —como a Vasari— Marcel Schwob no lo menciona en su ensayo salvo como personaje de Boswell, hemos escogido la obra del crítico inglés por la afinidad de las *Vidas de los poetas ingleses* con lo propuesto por Schwob, y por lo mismo, de acuerdo con Bern Dietz (1988: 30) consideramos válido señalar algunas de sus características como propias de la ficciografía: “La diversión y el humor, derivados de tantas anécdotas brillantes, se dan la mano con la reflexión moral y la contemplación de logros y fracasos, del ascenso de reputaciones y el derrumbamiento de otras, narrado todo desde una perspectiva personal, ingeniosa y altamente inteligente que nos revela la constante presencia del autor”. Además, al ser un conjunto de biografías breves de escritores (John Milton, Jonathan Swift, Alexander Pope entre otros) en las que la imaginación, la erudición y la memoria producen un resultado estético similar al de los autores y ejemplos mencionados atrás, las *Vidas de los poetas ingleses* son también un referente ficciográfico con respecto a la intención de la obra y la naturaleza de su autor. Para expresarlo mejor, en palabras de Carmen Bravo Villasante (1967: 640) —que Marcel Schwob aprobaría—:

La biografía es historia, poesía, novela, cuento, ensayo, crítica, erudición y filosofía, un vasto mundo complejo, abarcador, en el que se entrelazan todas las manifestaciones literarias que acostumbramos a separar en géneros [...] ¿Y el biógrafo? ¿Qué es? Usualmente tampoco saben cómo clasificarlo. Algunos le llaman crítico, otros ensayista, algunos historiador o erudito, cuando el verdadero nombre es el de artista, porque la biografía es un arte.

1.1.3 El período contemporáneo:

Es a partir del siglo XIX cuando la subjetividad y la imaginación como síntesis de lo arriba señalado, sugieren un nuevo rumbo para el ejercicio biográfico en la pluma de Marcel Schwob y que fue expresado en el citado ensayo “El arte de la biografía” y puesto en práctica en el libro que prologaba: *Vidas imaginarias*, de los cuales se han dado ya algunos ejemplos.

Al igual que sus predecesores, Schwob fundó su estilo, su postura frente al arte y la literatura en la originalidad sustentada en una tradición, en un canon, que no es más que un

conjunto de libros a los que siempre se vuelve. Cada cultura ha construido el suyo con no pocos aportes de otros cánones. Hay unos que representan a civilizaciones enteras, y éstos son los que sin duda han permanecido en el imaginario de la humanidad como esa asamblea de sabios ancianos que aconseja a la tribu. Obras fundamentales como las que conforman las mitologías y las tradiciones filosóficas y poéticas de cada pueblo ejercen esa labor. En lo individual, esa selección consiste en el testimonio de las búsquedas, sean estas existenciales, éticas o estéticas —es decir ontológicas— que cada ser humano realiza en el curso de una vida. Por ello, junto con Juan Damonte (1987: 13) opinamos que “La búsqueda de fuentes oscuras y remotas, lejos de ser un simple ejercicio erudito, implica en Schwob la existencia de una constante vital entre el arte y la imaginación”.

Una tradición basada en nociones similares acerca del arte y la vida, y la lectura como oficio le permitió a Schwob —a la manera de Kafka, a la manera de cada escritor, según Borges (2008: II, 109)— *crear* a sus precursores modificando así “nuestra concepción del pasado”; es decir, modificar esa misma tradición con una escritura novedosa, auténtica, fruto de la lectura apasionada y comprometida de su personalísimo canon; porque Marcel Schwob, como apunta Crusat (2012:14) “si se reclamó heredero de la tradición fue para subvertirla y contaminarla. Y así escribió unos relatos cuyas peripecias coloreó a su gusto, armonizando los hechos externos e internos, las noticias y el comportamiento, la *doxa* y la *episteme*”.

Para concluir la lista de obras y autores conspicuos de la biografía ficcionada es preciso recordar a Giovanni Papini, escritor florentino de la primera mitad del siglo XX. Su escritura polémica y muy personal; su vida, en consecuencia con su escritura llena de profundas contradicciones; y el interés por introducir la ficción en el relato ó, como él mismo lo llama, el *Retrato* biográfico de los escritores o personajes que admiraba —Dante, Cervantes y E. A. Poe entre ellos— al punto de escribir la biografía de Don Quijote⁵, son expresiones similares tanto en el autor como en la obra, de las preocupaciones estéticas comentadas anteriormente.

⁵ Recordemos que Schwob incluyó en *Vidas imaginarias* la biografía ficcionada de “Sufrah, geomántico”, personaje de la historia “Aladino y la lámpara maravillosa” tomada de *Las mil noches y una noche*.

Así, en “Miguel de Cervantes”, Papini, con su independencia y aguda visión incluye en el relato puntos de vista y opiniones interpretativas más propias del ensayo que de una narración. Aquí la presencia del autor se siente en cada párrafo, recordándonos que en él la lectura es vivencia y como tal hace parte de la memoria, es decir, de la experiencia mediada por la sensibilidad, por su peculiar sensibilidad de lector. De manera que en “Miguel de Cervantes”, biografía que encabeza *Retratos extranjeros*, Papini, de sus breves apreciaciones iniciales sobre las vicisitudes de la existencia del autor del Quijote —la primera línea nos informa la fecha y el lugar de su muerte— deriva otras más extensas y juiciosas sobre este personaje y sobre Sancho, en las que a partir de su evocación de lector comparte algunas expresiones de su sentir con respecto a la literatura y la vida:

Cervantes, más que querer combatir la caballería andante y los libros de caballería, quiso solamente reaccionar contra las degeneraciones grotescas de alguno (sic) de esos libros, en especial de los aparecidos más recientemente, los cuales, al haber sido escritos en tiempos demasiado alejados de los heroicos que querían representar, y por personas preocupadas por las viles ganancias, carecían de esa desnuda y robusta sencillez merced a la cual logran salvarse las inverosimilitudes de la imaginación (1957: II, 1252).

El segundo relato biográfico se titula “Don Quijote”. En esta sugerente simetría Papini ofrece claves para comprender el peso ontológico que el ejercicio libresco aportaba a su propia vida, al subrayar las correspondencias vitales entre el personaje y su autor:

Cervantes, hombre de buen gusto y de fantasía, sabía, como todo el mundo sabe, que toda obra de arte es, por naturaleza, inverosímil, como son inverosímiles todas las acciones y obras que emergen de la capa del agua del pantano inútil, donde cada uno se imagina vivir. Cervantes, en el mismo *Don Quijote*, salva y defiende más de un libro de caballería y no arroja al fuego, con justicia de artista competente, sino aquellos que no están justificados por la belleza de la expresión y la imaginación (1259).

Otra muestra de las reflexiones y búsquedas que ocupaban a Papini puede hallarse en *El libro negro*, donde relatos breves como “La juventud de Don Quijote (De Cervantes)”; “Una conversación con Paul Valery (O acerca de la filosofía y la poesía)”; “El regreso (de Franz Kafka)”; y “Vida igual a muerte (de Kierkegaard)” entre otros, están centrados alrededor de la ficcionalización de algunos aspectos de la vida de los escritores

mencionados, mediante el hallazgo por parte del narrador de un manuscrito inédito en el que se detallan apuntes y precisiones sobre una obra jamás publicada. Así, Papini en estos dos libros propone la escritura como ejercicio inacabado que es preciso continuar generación tras generación, paralelamente al proyecto humano, de manera que se establezcan relaciones dinámicas con la tradición literaria y entre ésta y la existencia. Por todas estas razones, para el interés de esta propuesta puede verse a Giovanni Papini como un autor profundamente interesado en verter la existencia en la literatura, a través del relato biográfico, la autobiografía (*Un hombre acabado*), el ensayo, la novela y la poesía; y al libro *Retratos extranjeros* como otro de los antecedentes que permitieron conformar en Hispanoamérica una tradición de la biografía imaginaria,⁶ al ser este libro una serie de ejercicios biográficos donde lo narrativo, la mirada única y una punzante escritura coexisten al interior de los límites imprecisos que el autor establece entre vida y literatura.

1.2 La tradición hispanoamericana: posibilidades de la Ficciografía

Alfonso Reyes “primer eslabón de esta stirpe”, anota Crusat (2012: 19), continuando con la pulsión ensayística de Papini, ofrece en *Retratos reales e imaginarios* una serie de perfiles (de Lucrecia de Borgia, Napoleón I, Fray Servando Teresa de Mier e incluso de un libro, el *Libro de Apolonio*) donde la libertad de la forma narrativa se combina con la erudición viva e inquieta del autor, para disertar en torno a los mutuos aportes culturales de América y Europa, o reiterar esa interposición que se produce entre la experiencia vital y la escritura, enseña estética de los escritores que acá interesan. En “Chateaubriand en América”, Reyes (1920: 58) establece que es la memoria —como espacio donde se asientan las vivencias— la encargada de conectar el conocimiento del mundo con la imaginación, la lectura y la escritura. A propósito del viaje de Chateaubriand a este continente y las páginas que originó, escribe: “Los recuerdos de su viaje parecen haber penetrado toda su obra dejando rastros por mil partes. Sus visiones de América han ido flotando por sus páginas, de uno en otro libro, con aquel procedimiento de perpetuas refundiciones que le es tan característico”. Porque aunque los críticos —continúa— “desde

⁶ Dentro de la cual Juan José Arreola (México, 1918-2001) no es el menor de sus cultores. Arreola será mencionado en un capítulo posterior.

el primer momento quisieron distinguir lo que había de cierto y lo que había de imaginario en los viajes de Chateaubriand”, lo importante, lo que de verdad entusiasma a Reyes es que aunque el francés no haya visitado físicamente muchos de los lugares que describe de manera colorida y caprichosa, “se valió sin duda de ajenos ojos, de ajenos libros: hizo el viaje, por decirlo así, en torno a su biblioteca” (58).

En el autor mexicano el saber enciclopédico le permite establecer ricas articulaciones de sentidos. El pensamiento se pone al servicio de los intrincados caminos literarios merced a la reflexión juiciosa, justa aunque no por ello menos auténtica, y una vocación de arqueólogo bibliófilo. Para Alfonso Reyes el ejercicio intelectual requiere de tanta imaginación y sensibilidad como cualquier otro gesto estético; porque, volviendo al texto relativo a Chateaubriand, allí se agota “apenas un capítulo intermedio entre la biografía y la verdadera crítica literaria”. Y concluye: “En rigor, poco nos importa saber hasta dónde alcanzó en sus viajes. Hemos cerrado ya el estudio de la mentira en la América de Chateaubriand; de la mentira biográfica, práctica. Nos falta el estudio de la verdad: la verdad trascendental del viaje, su verdad poética.” (66).

En el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, su primer libro de ficción en el que las vidas de personajes históricos son, como él mismo dice en la edición revisada de 1954, historias ajenas falseadas y tergiversadas, Jorge Luis Borges —aplicado alumno de Reyes— deja al descubierto algunos de los procedimientos estilísticos y formales que caracterizan esta obra: “las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida de un hombre a dos o tres escenas” (2008: I, 341). También la velada ironía, el eufemismo, las alusiones y la sutileza se hacen presentes allí, como elementos estéticos. En efecto, en *Historia universal de la infamia* vuelven a aparecer, esta vez exageradas, deformadas o parodiadas, todas aquellas características que en *Vidas imaginarias* de Schwob se reúnen en una prosa altamente sugestiva. Veamos un par de ejemplos: Kotsuké No Suké, el incivil maestro de ceremonias “Era varón inaccesible al honor; a la madrugada tuvieron que degollarlo” (381); “El año 163 de la Emigración y quinto de la Cara Resplandeciente, Hákim fue cercado en Sanam por el ejército del Jalifa. Provisiones y mártires no faltaban, y se aguardaba el inminente socorro de una caterva de ángeles de luz” (388).

Como apoyo a lo anterior Silvia Ragusa expresa que “Tanto Schwob como Borges poseen un vasto caudal de erudición, concibiendo la ironía —sutil— como una de las cosas más importantes de su literatura, en donde, por medio de ésta, el lector participa también en un juego de complicidades, ya que dar con el significado implícito depende, en gran medida, de los conocimientos del lector; de que éste sea capaz de interpretar las claves —la mayoría de las veces en tono de parodia— que el escritor le lanza” (2008: 3). De tal afirmación se puede colegir entonces que ambos autores asumen la lectura como un ejercicio lúdico, sí, pero que exige un conocimiento previo del autor o de la tradición que le rodea en aras de lograr una mayor profundidad interpretativa que aquí es equivalente al aumento del gusto que proporciona la actividad libresca; porque si el mismo Borges dice de su libro, en el prólogo a la edición de 1954 que “El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo” (2008: I, 344), no es menos cierto que “algún reflejo de ese placer” ha llegado, sin duda, hasta sus lectores:

En Colombia, Pedro Gómez Valderrama (Bucaramanga 1923-1992) se ha distinguido por integrar en su escritura los descubrimientos de Schwob y sus continuadores. En entrevista para una revista virtual sobre teoría de la ficción breve, de la Universidad Autónoma Metropolitana, en México, el escritor antioqueño Pablo Montoya (2008: 52) destaca el aporte de la brevedad y la intuición poética en los autores de esa estirpe a la que alude Crusat, y dentro de la cual sitúa a Valderrama: “Apoyarse más en la revelación de un instante que en las empresas verificables permite humanizar más a los personajes. Ésta es una enseñanza, además, dada por Stendhal en *La cartuja de Parma*; por Marcel Schwob en *Vidas imaginarias*; por Borges en *Historia universal de la infamia* y por la obra cuentística de Pedro Gómez Valderrama”.

“Las muertes apócrifas” es el título del cuento de Valderrama donde las posibilidades ficciográficas alcanzan su mayor brevedad. En once páginas se ficcionalizan —especulando, presentando alternativas contrarias, paradójicas o absurdas al hecho histórico— las muertes de personajes tan dispares como Cristóbal Colón, Vasco Núñez de Balboa, Napoleón, Lucrecia Borgia,⁷ María Antonieta, Sade, Bolívar, Stendhal, Lenin, Kissinger, Pinochet y Mao Tse Tung. En este relato Valderrama incorpora, como Reyes,

⁷ Estos dos últimos también son personajes de los *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes.

referencias eruditas, y toma de Borges y Schwob el espíritu lúdico que hace partícipe al lector en la labor de desciframiento de un número de claves y alusiones literarias o históricas.

La narración tiene como protagonista al cura párroco Venancio Celedón, ocupado en el salón de su parroquia despachando con rapidez confesiones, defunciones y bautizos. Su intención es salir temprano para disfrutar “las buenas perdices que había preparado Eudoxia” (1996: 344). Ahora bien: en un documento del profesor Antonio Arbea G. de la Pontificia Universidad Católica de Chile, titulado “El centón homérico de Eudoxia (s. V d. C.)” puede leerse que “Eudoxia (o Eudocia) es nombre de emperatriz” (2002: 97) y que la más conocida es Elia Eudoxia llamada anteriormente Athenais, quien contrajo matrimonio con Teodosio II, también conocido como el Calígrafo. Más adelante Arbea menciona que esta Eudoxia fue autora de por lo menos cinco obras, entre ellas un centón homérico. La palabra *cento* como él mismo explica:

en el siglo III d. C., ya en el latín postclásico, [...] aparece usada metafóricamente con el significado de “poema o relato compuesto de diversos fragmentos de una obra ajena” Así, llamamos hoy *centón* a un poema, un discurso, una composición literaria cualquiera, formada de versos, medios versos, períodos o fragmentos tomados de aquí y de allá de la obra de un autor o de varios autores, pero de modo tal que, cosidos entre sí y formando un nuevo todo con sentido, constituyan un conjunto de significación enteramente nueva (98).

No parece descabellado entonces admitir en “Las muertes apócrifas” la misma intención lúdica tan característica de las obras que le precedieron, acompañada por la presencia de referencias y claves textuales veladas o explícitas —de las que la anterior es un ejemplo— que será preciso ir desentrañando. Cuando sale, el padre Venancio vio sentado en la antesala “al hombre grande de dientes amarillos a quien había confesado el día anterior” (1996: 344). El hombre, a la escasa luz de la tarde está absorto leyendo una revista. Al preguntársele el motivo de su visita, el hombre mira a Venancio “regresando de la otra penumbra de un mundo muy lejano” y explica que desea terminar de leer la revista que empezó el día anterior, antes de ser recibido para confesarse. Cuando se va el extraño, el padre lee el título de la revista: *Más Allá...* En la sección llamada “Ultraficción” encuentra un cuento: “se llamaba *Las muertes apócrifas*. El cuento iba precedido de una

nota sobre el autor” (344). Vale la pena citar las líneas que siguen para apreciar la escritura ficcionalizada que de sí mismo hace Gómez Valderrama, pues como el padre Jerónimo Alameda —cuya relación especular con el padre Venancio Celedón y con el mismo Valderrama es evidente— el autor santandereano también se formó en Europa y participó de los oficios de Estado como diplomático y Ministro de Educación:

El reverendo padre Jerónimo Alameda, distinguido escritor, poco conocido para las nuevas generaciones, nació en Betulia⁸ (Santander) en el año de 1820. Después de cursar sus estudios eclesiásticos en París, y de ejercer durante algún tiempo en Europa el sagrado ministerio, vino, siendo joven todavía, a la Nueva Granada, y se dedicó a su apostolado en el antiguo Estado Soberano de Santander. Siendo, como era, agudo escritor, no conoció las tentaciones de la publicidad, hasta el punto de que solamente dos o tres artículos suyos vieron la luz pública. Dejó, sin embargo, un considerable acervo de obras literarias (algunas de ellas en poesía satírica), y algunos trabajos de ficción que solamente se conocen entre los eruditos (345).

En el mismo cuento —acerca de un cuento que se llama “Las muertes apócrifas”— Gómez Valderrama expone también, como Borges y Schwob, su propio proceder: “Un aspecto de gran interés dentro de su obra es la exploración sobre la vida ultraterrena, y dentro de ella, sus búsquedas sobre este gran tema de las muertes apócrifas. Su técnica es la de establecer las muertes que debieron o merecieron tener los grandes personajes (o las que tuvieron en realidad, ocultas por el opulento ropaje de la historia)” (345). Puede encontrarse también aquí la concepción de la literatura como un ejercicio que precisa ser continuado, siempre como reescritura, como algo inacabado que se actualiza constantemente a través de una sucesión de autores, de herederos de una tradición: “Los últimos textos, como es natural por cuestión cronológica, no pertenecen al padre Alameda, sino al director de esta revista, quien, en el ánimo de continuar la importante exploración iniciada por el levita, ha adoptado el mismo procedimiento, para aplicarlo al examen de controvertidos personajes del siglo XX. Esta es la selección de tan meritoria obra, con las adiciones mencionadas, *la cual juzgamos que podría dar origen a una especial escuela literaria*⁹” (345). Es decir, que la suma de fragmentos ficcionales que especulan o proponen alternativas a la veracidad de

⁸ Municipio fundado en 1844 por José María Prada, Julián García, *Pedro Gómez* y el sacerdote Pedro Guarín.

⁹ El énfasis es mío.

las versiones históricas supone, en “las muertes apócrifas” la continuidad de un linaje de obras que responden a la definición del *centón*, de ese “poema o relato compuesto de diversos fragmentos de una obra ajena” cuyo valor consiste en ser “un conjunto de significación totalmente nueva”.

De esta manera, en “Las muertes apócrifas” el personaje histórico se convierte en un ser esencialmente literario. El conocimiento profundo de la historia y la literatura le permite a Pedro Gómez Valderrama narrar los últimos instantes de Cristóbal Colón hundiéndose junto con la maltrecha *Santa María*, su nave insignia, azotada por un temporal; envenenar a Vasco Núñez de Balboa gracias a una flecha disparada por un indígena emboscado, metros antes de que alcance a descubrir el océano Pacífico; proponer varias versiones sobre la misteriosa muerte de Napoleón, la última de las cuales “poética hipótesis (napoleónica)” afirma que el Emperador vive todavía, “lo cual, extrañamente, parece comprobarse visitando, a ciertas horas de difuso sol, y en tarde brumosa de invierno, su tumba en los Inválidos” (347); o simplemente visualizar la suya propia en el último de estos fragmentos, titulado *La muerte del escritor*: “El escritor quiso contar su propia muerte, a la manera de aquel pintor inglés especializado en pintar defunciones, que murió mientras pintaba la suya, en la cual aparecía en el cuadro, frente al caballete, pintando, naturalmente, su propia muerte” (353).

La marca de España, de Enrique Serrano (Barrancabermeja-1960) es un conjunto de relatos donde razas y culturas aparecen mezclándose siempre, intercambiando usos y credos, combinándose y mutando, conociéndose y haciendo la guerra o el comercio para construir aquello que hoy conocemos como España. Fenicios, romanos, vascos, mogoles, catalanes, moros y gitanos son algunos de los pueblos que transitan las páginas de este libro. En estos relatos, que se suceden cronológicamente, sobresalen el cuidado del lenguaje y su belleza como intenciones fundamentales. Las descripciones son coloridas y elegantes gracias a la prosa pausada de Serrano, atenta al detalle o al instante epifánico, estético, revelador, y por esto mismo de orden espiritual: “la belleza está agazapada en todas partes, y a veces estalla; hecha jirones, se asoma por pequeños rincones y grietas, como llamando a una oración” (2001: 160). Asoman en cada cuento reflexiones sobre la voraz fugacidad del tiempo, la vana esperanza que comporta toda empresa humana, la futilidad del poder y de la

gloria, la muerte como presencia y destino ineludible, el viaje no solo físico, de paisajes y geografías —que también aquí se entrecruzan— sino igualmente el intelectual, religioso, étnico y cultural que mantiene andando al mundo. Siempre en franco diálogo con la historia, el arte y el pensamiento, en *La marca de España* se destaca, en nuestra opinión, la importancia del intercambio de saberes y experiencias entre el individuo y su entorno en aras de enriquecer el periplo vital del ser humano.

En este libro humanista y universal, a medio camino entre la historia y la ficción, aparecen algunos personajes eminentes como Séneca, el duque de Alba, Carlomagno, Ibn Hazm, Cristóbal Colón o Baruch Spinoza que son llevados a la literatura gracias a un lenguaje preciso y sobrio. En “El día de la partida” cuando todo se ha dispuesto para su suicidio, “Séneca baja los ojos hacia la afilada cuchilla que sin perturbarse en absoluto vaciará su cuerpo de sangre. Ha escogido esta forma de matarse, porque asegura que podrá contemplar su propia muerte y la verá venir despacio, como se atisba una nave en la distancia” (24-25). Junto a estos eminentes personajes hay relatos donde la narración se hace a través de los ojos de seres oscuros y anónimos cuya identidad se ha perdido en el olvido. Asumiéndose como ese otro, contando su visión de la historia desde una piel extraña y lejana en los siglos, Enrique Serrano adelanta en su libro el proceso de ficcionalización al darles voz a aquellos personajes sin rostro para los que Schwob pedía que se relataran sus existencias con igual seriedad así hayan sido “divinos, mediocres o criminales”.

Igual que para Pedro Gómez Valderrama, la literatura como aquí la propone Serrano entraña siempre un ejercicio de desciframiento. Laberinto, viaje en mente y espíritu, y sobre todo compendio del saber, herramienta fundamental que hace al hombre humano y le permite contrastarse con el Cosmos al asumir plena conciencia de su mortalidad. En una nota en el periódico *El Tiempo* “Serrano: una voz disidente” Alfonso Carvajal expresa a propósito de la aparición de la novela *Tamerlán* que “En su cuentística, Enrique Serrano (1960) debe mucho a Schwob y Borges, no porque los haya plagiado, sino por adherir con inteligente sutileza particularidades formales que ellos introdujeron en el gran espectro de la literatura: mundos breves, decantados, animados de poesía, que reinventan la historia a través de la ficción” (2003).

Hijos del fuego de César Pérez Pinzón (1954-2006), libro ganador del Premio nacional de cuento ciudad de Bogotá 2003, es, como las obras precedentes, una serie de relatos que tienen como propósito la ficcionalización de algunos aspectos de la vida, obra y muerte de reconocidos autores de la literatura universal: Joseph Conrad, Françoise Villon, Thomas De Quincey, Plinio el Viejo, Gérard de Nerval, Christopher Marlowe, Friedrich Hölderlin, Dante Alighieri, Li-Po, Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe. Esencialmente literarios, en su doble y especular condición de autores-personajes, estos escritores se nos aparecen más humanos precisamente por su origen libresco, por su aura de ficción enriquecida mediante alusiones a sus propias obras, íntimamente superpuestas, entreveradas en el tejido de la vida. La muerte, el humor y la ironía, el trabajo estético en el lenguaje —erudito e imaginativo— dotan a cada narración, a cada biografía imaginaria de sentido y propósito artístico. La obra literaria de los autores biografiados le da a cada uno de ellos pasaporte de realidad, de manera que la literatura enriquece la realidad fáctica o histórica.

En el relato “El regreso del capitán”, Pérez sitúa al escritor Joseph Conrad como el capitán de un barco fantasmal, el *Torrens*, tripulado por los personajes de sus novelas. La acción es similar a la que acontece en *El negro del Narcissus*, donde un grupo de personas refleja las contradicciones de la naturaleza humana y los conflictos sociales a bordo del barco homónimo. James Wait, protagonista de dicha novela; Kurtz, el febril comerciante y explorador de *El corazón de las tinieblas*; y Feraud junto a D’ Hubert, los dos jóvenes oficiales que antagonizan en *El duelo* acompañan al difunto Conrad en la búsqueda de Puerto Mariúpol. Allí su esposa Jessie lo espera.

Si la tradición biográfica en su periodo clásico fue la relación de las vidas de los hombres eminentes históricamente, en *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob los seres oscuros, casi anónimos, son sacados del olvido para ser vistos con los ojos del arte. Al describir a estos personajes a partir de, o mediante su obra literaria, César Pérez recoge las propuestas de Schwob al asumirse como heredero de una tradición de autores vecindados por búsquedas y posturas similares, a la vez que funda su propio canon, desde el cual propone ser leído. Escritores marginales porque en *Hijos del fuego* el escritor es sinónimo de marginalidad. La literatura entonces efectúa un movimiento autofágico al nutrirse de sí misma, de su propia historia para conseguir un resultado artístico. Con estos autores

convertidos en personajes literarios, César Pérez Pinzón problematiza también la realidad y la veracidad histórica.

Francoise Villon, poeta medieval francés, personaje principal de “El caso del poeta insufrible” fue uno de los autores a los que Marcel Schwob se dedicó con entusiasmo, haciendo importantes descubrimientos sobre su vida y obra en los Archivos Nacionales de Francia, al punto que el grueso de información biográfica acerca de Villon proviene de ellos. Sería difícil encontrar el esqueleto de datos que se precisan para escribir una biografía, imaginaria o no, de Francoise Villon, en otra fuente distinta a Schwob. En su ensayo sobre Villon, el autor de *Vidas imaginarias* admite la ausencia de precisión en lo referente al origen y al verdadero nombre del poeta: “Es imposible saber con seguridad dónde nació François Villon, o de qué condición eran sus padres. En cuanto a su nombre, lo más probable es que haya que aceptar definitivamente el de François de Montcorbier. [...] Una carta de indulto le da el nombre de François Des Loges, y él se hizo conocido con el de François Villon” (1987: 17). En el relato de *Hijos del fuego* esto es mencionado de manera casi idéntica: “[...] Para continuar mi información sobre los implicados en la muerte del hombre a quien llamaban generalmente *maistre* François de Montcorbier, François Des Loges, Michel Mouton y François Villon [...]” (2003: 27). Este poeta personaje, que escribió su autobiografía en sus poemas y que luego sería biografiado literariamente por Marcel Schwob en su ensayo sobre él, en *Hijos del fuego* es víctima de un crimen cuya solución plantea una serie de sospechosos con la misma posibilidad de ser culpables: la joven Lenarda Piédebou, su padre, el labriego Guillaume Piédebou y el talabartero Noe Le Joly. Este último aparece mencionado despectivamente en la “Balada a la gorda Margot”, quien es dueña de una posada que frecuentaba Villon. También menciona a sus amigos Réginier de Montigny y Colin de Cayeux en otros poemas, los cuales son citados a menudo para dar verosimilitud y consistencia al relato. Con un final sorpresivo y paradójico, “El caso del poeta insufrible” propone una versión válida de lo que pudo sucederle a Villon en sus últimos días, pues como el propio Schwob afirma, su biografía es “aún imperfecta y llena de lagunas” (1987: 76).

Lo mismo ocurre con Dante en “el peregrino de los sueños”, quien en los delirios de la agonía final recuerda pasajes de su vida junto con los detalles de su visita al infierno, y

luego de la muerte se le aparece a su hijo Iacopo para revelarles dónde están ocultos los últimos trece cantos de su *Paraíso*. “Así”, cuenta César Pérez “el poeta que no pudo corregir su mundo, remedió su olvido” (“2003: 115).

Teniendo en cuenta los ejemplos expuestos sobre las características estéticas y estilísticas de las obras mencionadas en este capítulo, y los autores cuyas búsquedas temáticas y preocupaciones literarias resultan similares, es válido afirmar que el libro *Hijos del fuego* de César Pérez Pinzón puede inscribirse dentro de la corriente de autores que en Colombia, Hispanoamérica y Europa han asimilado los rasgos estéticos y los procedimientos estilísticos de la biografía imaginaria o ficciografía. César Pérez, que conocía el latín, estudió griego clásico en la Universidad de la Sabana y se formó en el Instituto Superior de la Academia Colombiana de Historia, hubiera podido decir, con Montaigne, que:

Quienes escriben vidas ajenas me parecen los más acertados porque se ocupan más en el consejo que en los hechos, en lo de dentro que en lo de fuera; y por eso, en todos los sentidos, mi gran autor es Plutarco. Mucho deploro que no tengamos una docena de Laercios, o que éste no se halle más entendido y extendido, porque, en verdad, tengo tan gran curiosidad de conocer la vida de los grandes instructores del mundo, como de conocer la diversidad de sus dogmas e imaginaciones (2011: 346).

CAPÍTULO 2. Poética de la muerte: el doble y la profecía del lenguaje

En un ciclo de conferencias llamado “El oficio de escribir”, organizado por la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República en el año 1998, en la ciudad de Ibagué, César Pérez hablaba del que a la postre sería su último libro publicado: *Hijos del fuego*. Luego de la presentación, Pérez hace una breve semblanza de su trayectoria como escritor (dos novelas, dos libros de relatos, traducciones y obras de análisis literario), concluyendo la misma con estas palabras: “[...] y pues he dedicado la existencia, más o menos desde que me conozco, a la creación literaria, a la lectura de la literatura, y ese ha sido mi universo; es decir, ha señalado todos los pasos de mi existencia, hasta llegado el momento en el cual estoy concluyendo un libro de relatos que se titula los *Hijos del fuego*, tomando en cuenta un título de un libro fabuloso de Gérard de Nerval que se llama *Las hijas del fuego* y, el libro explicará porqué se llama así”¹⁰.

Indagar y hacer visibles las relaciones especulares entre estos dos libros a partir del motivo literario del doble y la presencia de la muerte en las metáforas del amor, el sueño y la locura es el cometido del presente capítulo, teniendo en cuenta que el poeta francés Gérard de Nerval es el protagonista de “Calle de la Vieja Linterna” uno de los relatos cardinales del libro.

2.1 El doble

El doble o *Doppelgänger*¹¹ como motivo literario alcanzó su máxima expresión en occidente a partir del Romanticismo, siendo un elemento recurrente en la literatura fantástica de la época. La expresión *Doppelgänger* fue acuñada por el escritor romántico Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) en su novela *Siebenkas* y puede significar “gente

¹⁰ La conferencia completa puede escucharse visitando el siguiente enlace: www.youtube.com/watch?v=jjYVO8Z3XG4

¹¹ Utilizo la grafía del término tal como aparece en la tesis doctoral *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española* de Rebeca Martín López. Acá se adoptará también el concepto de doble como un motivo literario, pues “Todo motivo goza de una forma concreta y de una serie de paralelismos e iteraciones que remiten al lector a otras elaboraciones anteriores [...] En el plano intertextual, el doble suele aparecer vinculado al “efecto de cita”, a manifestaciones recurrentes en su historia literaria (el espejo y el reflejo, la sombra, el retrato y el muñeco), y a unas secuencias narrativas concretas” (2006: 15).

que se ve a sí misma” ó “el que camina a mi lado”. Sin embargo, el gran precursor del motivo fue E. T. A Hoffmann, especialmente en la novela *Los elíxires del diablo*.

Aunque la dualidad esencial del ser humano y su representación simbólica a través de personajes gemelos (Cástor y Pólux, Rómulo y Remo); hermafroditas (Tiresias) o parejas antagónicas y complementarias (Gilgamesh y Enkidú) ha estado presente en la cultura como manifestación de la mitología y el folclor de los pueblos, no fue sino hasta los siglos XVIII y XIX cuando este motivo vivió su mayor auge y más alto punto de elaboración estética y literaria¹². En el Romanticismo el doble se convirtió en pregunta y revelación de la sustancia misteriosa connatural al ser. En palabras de Floreal Mazia en el prólogo a la edición en español de *El doble* de Otto Rank (1976: 16), los autores ocupados de este motivo le confirieron “imagería a un problema humano universal: el de la relación del yo con el yo”.

Para Rebeca Martín López el doble aparece “cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional” (2006: 18) dando lugar a la crisis o el conflicto de identidad que surge de la confrontación. Siguiendo la tipología propuesta por Pierre Jourde y Paolo Tortonese, Martín López (19) distingue las apariciones literarias del motivo en: doble subjetivo, que se manifiesta cuando “el protagonista (y muy a menudo narrador) se enfrenta a su propio doble; es externo cuando adopta forma física (la autoscopia, los gemelos), e interno si se manifiesta psíquicamente (la personalidad múltiple, la posesión)”; no obstante, “la construcción del doble subjetivo interno se funda en criterios excesivamente ambiguos”. En cuanto al doble objetivo —prosigue—, “éste aparece cuando el protagonista es testigo de una duplicación ajena”, como en “El hombre de la arena” de Hoffmann. De todas maneras, previamente Rebeca Martín López advierte que:

Resulta sumamente complejo establecer una definición de doble a partir de los estudios críticos. [...]

El proteico concepto de doble gira en torno a las nociones de dualidad y binarismo, y se construye en función de una lucha entre principios, potencias o entidades opuestas y complementarias a la vez.

Pero, sobre todo, el doble literario se inscribe en una línea de interrogación acerca de la identidad y la

¹² Según Rebeca Martín López (2006: 17): “Aunque la crítica sitúa su génesis en las comedias de Plauto o incluso antes, en la epopeya de Gilgamesh (III a. C.), es indiscutible que la constitución de doble como motivo literario tiene lugar en las postrimerías del siglo XVIII, punto de inflexión en que se condensan viejas tradiciones y comienza a elaborarse un modelo canónico que influirá en todas sus formulaciones posteriores”.

unidad del individuo. Se configura, así, como un mecanismo del lenguaje y la literatura para vehicular y darle una forma coherente a la disgregación de las nociones de individuo e identidad (17).

Presencia inquietante, duplicación atormentadora, mala conciencia, voz de la culpa o el instinto, anuncio de la locura o reflejo de lo temido, el *Doppelgänger* encarna la escisión fundamental del hombre, anticipándose así al concepto freudiano de Inconsciente y pudiendo ser comparado con el arquetipo junguiano de la Sombra como objetivación de un conflicto interno, de la dualidad e inestabilidad de lo que hasta entonces se consideraba unitario, lineal y monolítico. Martín López (116) explica: “La imagen del desdoblamiento —propia de la filosofía idealista que impregnaba la estética romántica— presenta al sujeto contemplándose a sí mismo como objeto. Y aspectos esenciales en la imagería romántica como el mito, la poesía y las profundidades del alma apuntan ya, aunque en estado germinal, a la noción de inconsciente y a las teorías de Jung sobre los arquetipos universales”. Para James Hillman, estudioso de la mitología “El reino de Hades es contiguo al de la vida, tocándola en todos sus puntos; como hermano oscuro (*Doppelgänger*) suyo que es, está justo debajo de ella y le concede su profundidad y su psique” (2004: 52). El neurólogo y novelista Bruno Estañol (2012: 268) se cuestiona: “¿Tenemos todos un doble? Si tenemos un inconsciente o tenemos un alma la respuesta a esta pregunta es indudablemente positiva”.

Como emisario de la muerte, de lo oculto e inexplicable, el doble es la síntesis de los elementos que identifican al movimiento romántico en franca reacción frente al predominio de lo racional y verificable, cuya hegemonía caracterizó el siglo XVIII. Para Fátima Gutiérrez:

El Siglo de las Luces —digno heredero del siglo del Rey Sol—, extrovertido, acicalado y brillante, que había depositado su fe absoluta en la ciencia y su confianza en el progreso, se apaga bruscamente en la Revolución de 1789. La Razón ha fracasado como última explicación del Yo, y el creador vuelve los ojos sobre sí mismo. Su prosa, luego vendrá el verso, se interioriza —todo interior es nocturno, tenebroso— y los símbolos de la intimidad jalonarán el movimiento romántico que nace en el umbral oscuro del siglo XIX. (1990: 16)

Autores como Stevenson, Maupassant, Poe, Gautier, o Wilde, por citar sólo algunos, desarrollan en mayor o menor medida el motivo; sin embargo, fue Gérard de Nerval “paradigma del romántico por excelencia” (2006: 144) quien supo concretar la conjunción de las búsquedas e influencias filosóficas y esotéricas propias del Romanticismo con la mayor sensibilidad. Por esto mismo, de todas las aproximaciones con respecto al motivo literario del doble o *Doppelgänger* mencionadas anteriormente, la que más nos interesa —sin descartar las otras que le complementan, pues como se ha visto el motivo en sí es ambiguo y presenta diversas variantes— es la de la propia Rebeca Martín López cuando afirma que el doble “Desde una perspectiva estética y literaria, constituye un motivo idóneo para la reescritura de la tradición y el juego referencial tan afín a la literatura moderna, a la vez que materializa uno de los temas recurrentes en ésta: la crisis de identidad” (9).

Hijos del fuego refleja estas preocupaciones de carácter estético y ontológico en los diez relatos que lo conforman. Los personajes principales son escritores en los que por múltiples motivos la marginalidad, la desgracia, el fracaso amoroso o el trato con la noche, la locura, la fantasía onírica y el delirio asoman con carácter recurrente tanto en su vida como en su literatura. Por ello, no es gratuito que sean poetas ocho de los once escritores que habitan las páginas de *Hijos del fuego* y que uno más, el personaje principal del relato “Láudano” Thomas de Quincey, conocido especialmente por sus célebres *Confesiones de un inglés comedor de opio* deba también algo de su prestigio a su amistad con los llamados “poetas laquistas” William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge.

En el relato “Calle de la Vieja Linterna” se cifran las claves estéticas que permean la intención discursiva y referencial de *Hijos del fuego*, volumen compuesto por relatos biográficos de escritores hermanados por la desgracia y el fracaso amoroso. El diálogo entre ambos libros configura una constelación de sentidos que puede empezar a rastrearse desde la homonimia: *Hijos del fuego* (Pérez) – *Las hijas del fuego* (Nerval), destacando que este es un conjunto de historias o biografías noveladas, cada una con nombre de mujer — Angélique, Sylvie, Canciones y leyendas del Valois (Melusina, La reina de los peces), Jemmy, Octavie, Isis, Corilla y Émillie— diosas o heroínas del universo nervaliano dotadas de naturaleza mí(s)tica, en quienes la pérdida o el amor contrariado hacen similares sus destinos.

En las ocho historias que componen *Las hijas del fuego* se exploran distintos géneros como el ensayo, el teatro, la prosa poética, la novela corta y la epístola. El sueño, el ideal, el doble como hermano y rival amoroso¹³ o pariente vengativo (véase *Émilie*); la búsqueda de un extraño libro casi imposible de hallar y el regreso a los parajes añorados son algunos de los elementos que se entrelazan para constituir un mundo narrativo orgánico en el que la locura, el fracaso y el amor son los motivos fundamentales.

Las hijas del fuego es para Nerval la posibilidad de un viaje hacia la infancia enclavada en su terruño ideal del Valois configurado a la medida de su imaginación. En la literatura Nerval modifica su presente y su pasado reconstruyéndolo gracias a las presencias femeninas que circunscriben en su memoria dicho pasado dotado de un cariz casi mítico. Para Pérez *Hijos del fuego* es la vía más explícita y expedita de ubicarse en el único terreno donde se siente verdaderamente libre y a sus anchas, realizado plenamente en la medida de sus posibilidades humanas: la literatura, la ficción.

También en la escritura de “Calle de la Vieja Linterna” —título tomado del nombre de la calle donde se ahorcó Nerval— César Pérez utiliza un recurso del que el propio Nerval echaba mano: la transcripción casi literal de pasajes tomados de otros textos¹⁴. No pocas líneas de esa otra biografía literaria “El suicida Gerardo de Nerval” incluida en *Efigies* de Ramón Gómez de la Serna, aparecen aquí y allá a lo largo del relato. Gómez de la Serna se basó en *Aurélia* que es, entre otras cosas, autobiografía novelada, testimonio catártico, descenso a los infiernos e iniciación misteriosa en clave poética y onírica.

Es necesario mencionar que en “Calle de la Vieja Linterna” no sólo existen vasos comunicantes con *Las hijas del fuego*; sino que, en su carácter referencial hacia el universo poético que constituye la obra de Nerval como un todo coherente, concéntrico e interconectado, este relato extiende sus alusiones intertextuales a otros títulos suyos como *Aurélia*, “Historia de la Reina de la Mañana y Solimán, Príncipe de los Genios” que hace

¹³ Véase el capítulo X de Sylvie “El Grand Frisé”.

¹⁴ Por ejemplo, acerca de “Isis”, uno de los textos que componen *Las hijas del fuego* Fátima Gutiérrez afirma: “No podemos decir que el texto sea de los más originales de Nerval: la segunda mitad del primer capítulo y la totalidad del segundo son la traducción-adaptación del artículo de Carl-A. Böttiger *Die Isis-Vesper*, que data de 1809, mientras que el inicio del capítulo cuarto puede encontrarse en *Las metamorfosis* de Apuleyo”; de “Jemmy”, nos dice: “No es más que la imitación libre —quizá debiéramos decir la traducción casi literal— de un breve y jocoso relato del alemán Ch. Seasfield: *Cristophorus Bärenhäuter in Amerikanerland*, publicado en Zurich en 1834” (1990: 45).

parte de *Viaje a Oriente*; la colección de sonetos *Las Quimeras*, y el libro de biografías literarias *Los iluminados*, entre otros. Esta inclinación intertextual persiste a lo largo del volumen, estableciendo correspondencias narrativas con respecto a las obras de los restantes escritores allí biografiados.

En el relato de Pérez, Nerval “se ve a sí mismo paseándose a su lado” días antes de su suicidio, haciendo eco de la tradición del *Doppelgänger* como el anuncio de una muerte próxima. El motivo, constante en la obra nervaliana lo mismo que la práctica del retrato literario otorgan a “Calle de la Vieja Linterna” esa sensación de profundidad, de tensión y duplicación características del período romántico. El biógrafo de Nerval se permite autobiografiarse utilizando como excusa al poeta francés. Como lector de la obra de Nerval, su biógrafo (Eduard Grey Howard-César Pérez) debía conocer estas líneas que pertenecen a la narración literaria de la vida de Nicolás Restif de la Bretonne titulada “Las confidencias de Nicolás” y que hace parte de *Los iluminados*: “No será difícil asegurarse de que todas las novelas que Restif escribió no son, con algunas modificaciones y los nombres cambiados, sino versiones diversas de las aventuras de su vida” (2004: 756).

Pérez se escribe a sí mismo — ¿prefigurando su muerte?— escribiendo a Nerval, que a su vez biografió autores del período que precedió a la Revolución Francesa, dejando en estas biografías claves sobre sí mismo. El doble, el Otro, aquí es el escritor pues el hecho de escribir supone ya el reflejo más vehemente de la muerte como pulsión, búsqueda, desintegración, despojamiento a través de la escritura de todo aquello que se es; descubrimiento de lo que no se es, o posibilidad de ser. Desdoblamiento ideal o revelación inédita que confronta y pulsa las fibras más íntimas. “Yo soy el otro”, diría Nerval. En *Hijos del fuego* el escritor es su propio antagonista. Los autores retratados son, funcionan como dobles o *Doppelgänger* de César Pérez, son presencias extrañas, inquietantes, motivo de miedo o desesperación; de lo que podríamos denominar con Harold Bloom la “angustia de las influencias”.

En “El caso del poeta insufrible” Jean du Moulin, oficial de justicia de París y a la postre asesino de Françoise Villon es atormentado por su víctima. Moulin ha sentido la presencia del maligno revolcando en su alma y en sus sueños: “No han faltado otras presencias horribles que gobiernan sus noches de pesadilla; entre ellas, la del mismo poeta

Villon que se lanza para destrozarlo desde un patíbulo donde antes oscilaba al capricho del viento. Hasta lo vio una vez en la calle desplazándose a su lado como cualquier mortal jugoso de salud. Algo le dice a Moulin que si vuelve a verlo, él no se salvará” (26). Más adelante se recrudecen las noches de horror y el poeta se le aparece entre brumas para acusarlo. Al fin al oficial se le anuncia la catástrofe con un presagio ominoso:

Moulin camina por el empedrado de la plaza frente al Châtelet. Repetidas veces se seca el sudor de la frente con la manga del jubón; trata de darse dignidad al encontrarse con algunos transeúntes y hasta saluda con excesiva amabilidad a un individuo que le parece conocido. El hombre pasa a su lado y lo mira un momento directo a los ojos. Moulin le sonríe cortés y sigue caminando. Pero en un instante gira sobre sus talones. Su mente se queda suspendida; no se muere ni sigue vivo. El hombre es el mismísimo poeta Villon que, al instante, se desvanece en el aire húmedo del atardecer (41).

Por otro lado, siguiendo la perspectiva de Rebeca Martín López quien propone al doble como un motivo idóneo para abordar la crisis de identidad, puede observarse que en el relato que cierra *Hijos del fuego* “El espejo de monsieur Baudelaire” se asume el motivo del doble desde lo biográfico, primero, para luego extenderse al plano psicológico a medida que Charles Baudelaire traduce la obra de Edgar Allan Poe y se va dando cuenta de las semejanzas con el escritor norteamericano quien es objeto de sus pesquisas; de manera que allí se valida la posibilidad de que el ejercicio literario como lectura y reescritura y la identidad personal o, en otras palabras la vida de traductor y autor se confundan. La revelación de este hecho se da a partir de la lectura de Poe:

La cosa empezó despacio como una caricia o el bajar de un anciano las escaleras. También pudo ser el avance longilíneo y retráctil de un tigre o el camino largo de los elefantes de Aníbal, pero eso todavía yo no lo podía saber. Llegó en un relato del escritor norteamericano, que me petrificó pero al instante me agradó. Después fue otro que me alertó ya en una meditación demorada, y otro más. Luego cayeron sobre mí, una a una, en sucesión vertiginosa, viejas frases que yo tenía en la mente desde mi primera juventud y que jamás tuve el acierto de escribir; no sabía expresarlas con claridad (2003: 132).

La angustia es provocada aquí no por el desnudamiento de algún aspecto oculto o maligno de la personalidad, sino por el hecho de saberse reflejado en otro, cuestión que problematiza la estabilidad del yo y debilita los cimientos de la identidad y la conciencia en

vista de las semejanzas evidentes. Este descubrimiento de Baudelaire, quien paulatinamente encuentra similitudes vitales y literarias con Edgar Allan Poe hasta que, al final del relato terminará asumiendo la identidad del autor de su interés para fundirse con él, obliga al poeta francés en el primer momento de “sorpresa, susto, dubitación” a buscar la calle, destacándose así en este pasaje la conocida faceta de *Flâneur* que caracterizaba a Baudelaire. En dicho paseo el lector puede situarse en las calles del París de mediados del siglo XIX y encontrarse con un personaje que resulta esencial para la dinámica estética de *Hijos del fuego*, a la vez que enfatiza aun más si es posible el juego intertextual, auto referencial e iterativo:

Con todo, cuando me acercaba al Pont de la Concorde, vi venir a mi amigo Gérard de Nerval. Era el preciso [...] Aunque Gérard caminaba rápido y miraba con frecuencia hacia atrás, no dudé de que se detendría con curiosidad, acaso con emoción, al ver mi cara llena de revelaciones precipitadas. Y claro, se detuvo. Me observó un momento como si apenas me reconociera, y miró hacia atrás, mientras un temblor repentino lo sacudía hasta el pelo. No alcancé a abrir la boca porque él me la cerró con un bofetón de palabrejas en lengua desconocida, pero entre las cuales pude interpretar que se había pasado huyendo toda la noche, porque el poeta Gérard de Nerval, fallecido días atrás, lo seguía gritándole que él también estaba muerto (133).

Mediante una prosa brillante César Pérez se sirve de la voz de Baudelaire para hacer y hacerse reflexiones ontológicas altamente sugestivas, en tanto Pérez funge a su vez de biógrafo de los escritores escogidos —lo cual impone en la narración y en todo el libro un efecto de caja china— adoptando como narrador el tono del poeta francés y describiendo de paso algunas prácticas de los llamados “poetas malditos”. Luego de su encuentro con Nerval, cuando Baudelaire regresa de su paseo, enciende un tabaco a medio consumir y trata de poner en orden sus pensamientos, no exentos de ironía:

Que la vida de un hombre, que resultó por una simplona coincidencia escritor como yo, sea similar a la mía, no justificaba sobresalto alguno; que la mayoría de sus frases hayan estado ya en mi mente desde mucho antes de abordar sus obras, tampoco parece un milagro; que compartamos la misma devoción por el opio y el alcohol es tan corriente como si dos personas tuvieran el mismo nombre, usaran igual estilo de calzado o se peinaran para atrás, les gustara el mismo tipo de mujer, o se orinaran en la cama cuando niños (134).

Tras acudir a “la panacea de la generosa absenta”, media hora después de precipitados tragos, Baudelaire se encuentra, como Nerval, con su doble, esta vez en la disociación de conciencia producida por el delirio del licor: “La escena no podía ser más desalentadora: el otro, el autor de esos temas alucinados que también eran hijos míos, que ya antes habían cursado mi imaginación, se apareció ante mí. Nunca había visto su rostro, pero sabía que era él, y se me aparecía ahora en una intimidad que, ésa sí, hubiera querido yo vivir” (135). El otro (Poe) está reclinado sobre una joven a quien llama Virginia: “Y él quería cubrirla. Su voz se oía mendiga a veces, otras opulenta. Ya nadaba sobre ella, se oía el fragor de los ropajes; ya eran lisos y blancos como moluscos o peces abisales”. Los sentidos enervados por la absenta provocan no sólo la confusión de identidades entre Baudelaire y Poe, sino también entre las mujeres más significativas en la vida de cada uno, por lo que en la disociación del narrador, Virginia (la fallecida esposa de Poe) se convierte en Carolina (la amada madre de Baudelaire). El amor, como tema recurrente, exacerbado por la alucinación alcohólica confunde, trastoca la realidad y sirve de excusa para que las alusiones a la historia del arte y la literatura aparezcan bajo un matiz mágico, onírico, delirante, que adquiere, a medida que transcurre la escena la acritud propia de las opiniones de Baudelaire en su faceta como crítico:

De pronto ese *eros ludens* terminó y en adelante cada parte rasgaba a la otra. Había ira, había rencor y mutuo placer de guerra. [...] Ella lo suprimía, mordía y lamía bífida; doblaba, quebraba, giraba y entonces le vi la cara. Y no era la Virginia casi niña que yo sabía. No era la prima esposa de mi inquisición sobre su vida. Podía ser la beata Ludovica Albertoni y él su nuevo Bernini, pero en esa dimensión era mi madre. Y él entonces comenzó a llamarla Carolina como correspondía, y ella era cada vez más mi Carolina, la de todos mis días, la Carolina de mi cuna y de mi infancia. Era ella, la que perdió a su esposo siendo casi niña esposa como la Virginia de él. De repente fue también una madona de Rafael y fue Jeanne Duval, esa Venus negra, esa Walkiria del goce. Y ya los envolvía algo que intentaba ser música y era ruido y discordia lamentable; no era melodía, era melosería; tal vez era fiesta que buscaba ser gracia. Era coquetería, *El columpio* de Fragonard, el gusto de los salones, la levita y los sombreros de copa en terciopelo; lo opalino y lo dorado, el encaje y la gola, el ocio refinado y sordo. Y claro, al fin descubrí que los envolvía la música dulzona de Offenbach, recreo del mal gusto parisino. Yo había hecho inmersión en los sonidos y perdí las imágenes. El escritor y mi madre se habían ido, *coitus interruptus*, y yo me perdí en un humo de inciensos

malayos. No recuerdo qué sucedió después; pudo haber gritos, pasmo teratológico, o padecí la agonía de Otelo (135-36).

Imposible para Baudelaire compartir esta experiencia, pues, como él mismo se pregunta “¿Habría oídos interesados en mi historia cargada de imposibles?”. Por ello vuelve, después de esta fantasía inducida por el consumo de absenta, la crítica del discurso romántico a los tan celebrados logros de la razón ilustrada —entronizada en el siglo XVIII como una diosa— que han logrado excluir y censurar otros modos de pensar y experimentar el mundo; regresa también así la noción de marginalidad que rodeó a Baudelaire y sus contemporáneos frente al establecimiento y las instituciones burguesas; y se evidencia nuevamente la honda influencia que tuvieron en Francia los autores alemanes para el desarrollo del movimiento romántico en el siglo XIX:

La herencia racional de los franceses no dejaba espacio para aventuras mentales de alguien a quien ya se le habían comprobado reiterados engaños y provocaciones pasadas. Y ahí estaba Nerval, como un antecedente verificable que invalidaba el mío, más cercano a la literatura fantástica. Como era de esperarse, mis amigos fueron los primeros en escurrir el cuerpo. Sainte-Beuve aleteó la mano frente a sus ojos como si espantara un moscardón, y me dijo que me olvidara ya de Hoffmann y la literatura alemana, origen de esos horrores. Sin darme cuenta, le respondí con palabras del otro (¿o más?) que el horror no venía de Alemania sino del alma (136).

Con el tiempo el asombro y aun el miedo, “el temblor” como lo llama el narrador, aludiendo acaso a los primeros síntomas de la hemiplejía que paralizará a Baudelaire en sus últimos años —o tal vez a la manifestación física del *delirium tremens* que atacaba a Poe en violentas crisis— pasa a ser aceptación, empatía, solidaridad espiritual pues encuentra un par, un semejante que ha vivido penas parecidas: “Y muy despacio, a través de los meses y los años de recabar sobre su vida y de traducir sus obras, seguí tropezándome con más y más analogías entre los dos. También él fue víctima de ese extraño que gobernaba su casa; también él tuvo que huir de allí ante el horror de la normopatía que lo parcelaba” (137).

El proceso gradual en el que la identidad personal se difumina pasa por la crisis de la racionalidad en el delirio del licor y la droga, acentuando la atmósfera de irrealidad donde lo único cierto es la memoria, pero sobre todo aquella memoria que reposa en la literatura, en la obra, verdadera biografía de todo autor:

Él inventó épicas en Rusia, en la Grecia que se liberaba de los turcos; navegó en mares perdidos y habitó lugares inexplorados aún por la raza humana. Bebió en ríos de licores antediluvianos otros sabores que lo embriagaron hasta la demencia y probó mujeres de razas perdidas; detuvo la muerte de un amigo por medios hipnóticos; conversó de política con una momia egipcia; y dio lecciones de futurismo a Julio Verne, desde un globo que lo llevó a habitar la luna (138).

El debilitamiento sistemático de la identidad a medida que encuentra más y más correspondencias entre su vida y pensamiento con los de Poe, termina convirtiéndose gracias al hecho estético, a la literatura, en la afirmación de una conciencia que encuentra su asidero más fuerte y su peso ontológico en la imaginación, en la experiencia libresca, en la lectura de una vida múltiple trasvasada al papel. El yo individual se unifica y asume una nueva identidad y dota de un nuevo sentido al entorno y sus seres; lo que antes habíase disuelto al enfrentar al “otro”, al doble, termina por afianzarse, especialmente cuando por fin se hace explícita mención al cuento del autor norteamericano que trata de este motivo y se vincula luego con la novela *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* y otras de las *Historias Extraordinarias*:

Entonces yo era William Wilson que hundía mi espada en el perseguidor abominable que era yo mismo; fui un condenado por la Inquisición al hilo de un péndulo y al borde de un pozo; habité un barco que expelía vejez con fantasmas de siglos sepultados; fui el artista loco que pintó en un retrato oval a su mujer hasta extraerle el alma. [...] Pero también mis conocidos colaboraron, y Balzac adquirió cualquier día los rasgos del hombre que es capaz de vaciar el ojo de un gato negro porque lo poseyó el demonio de la perversidad; Víctor Hugo, de viejo y achacoso que era, pasó a ser el joven propietario de la casa Usher; el joven Verlaine fue el viejo hombre de la multitud (139).

Al admitir la inexorable identificación, la familiaridad, el entrelazamiento, la unión, todo lo circundante realza su aspecto estético; la pintura y la escultura son la manera más adecuada para estar en el mundo e interpretarlo; un mundo que, por supuesto, sólo admite referencias literarias y artísticas:

La *Victoria de Samotracia*, de repente, encontró su cabeza en los rasgos inequívocos de Ligeia; la *Venus de Milo* recobró los brazos y los movía en danzas de humo como yo los intuía en Morella; Eleonora adquirió toda la picardía de *La gitana* de Hals, y el señor Valdemar se trasladó al Cristo de

la *Piedad* de Cosimo Tura; los episodios de Metzengerstein se trasladaron con estruendo a un lienzo, y entonces fueron la *Batalla de San Romano* de Uccello (139).

No obstante Baudelaire se ve frustrado, ya que si bien entonces decide escribir la biografía del autor que lo refleja para, tal vez “confrontar de esa manera mi propio fantasma”, esta biografía se quedó en fragmentos. Por eso confiesa: “Ahora sé que una vida bien escrita es casi tan difícil de llevar a cabo como una vida bien vivida”. Y aunque “Ya estaba muy lejos de mis sospechas iniciales; todo lo suyo era mío. Lo había vivido, lo había pensado; estoy seguro de que al final su propia imaginación era igual a la mía” en realidad nunca supo dónde empezar o terminar, “si con su muerte física o con la de cada uno de sus personajes, en cuyo caso sería una biografía sin fin o algo así como crear un nuevo mundo” (141).

Por fin, cuando se concreta definitivamente esta relación especular, cuando se funden en un solo perfil las dos caras del espejo: “Ya no había un resquicio de individualidad en nuestras vidas. Todo era similitud, parentela, simbiosis indisoluble” (142), la enfermedad fatal ataca a Baudelaire.

Baudelaire nunca pudo terminar la biografía; junto a su anciana madre, ya viuda de Aupick, reposa en su cama de hospital. Carolina murmura algunas cosas a su oído, quiere que firme algunos documentos, le invita a que mueva la mano menos paralizada. En las líneas que siguen y que cierran magistralmente el relato atravesando los cristales del yo, de la identidad, de la conciencia, del espejo, se expresan el poder de la literatura y las posibilidades ontológicas de la lectura, elementos que serán revisados en un capítulo posterior. La variante inédita del motivo en este relato es que no hay una aniquilación o extinción del narrador, ni este es suplantado; Baudelaire no desaparece disgregado en la nada, autodestruido o vencido por “el otro” como sucede con el William Wilson de Poe. La paradoja no se resuelve en victoria o derrota. El conflicto es superado en la muerte, pero no por ser ésta el término de la existencia física sino porque de aquella resulta integrado un autor híbrido que es él mismo pues Poe-Baudelaire son simultáneamente doble y uno, epítome del compromiso interno del creador en la lectura y la escritura, en la hermandad espiritual y existencial, en las fronteras difusas de la cordura y el delirio, que logra un

nuevo y esperanzador estado del ser en la geografía ideal de la literatura, su historia y su tradición:

Y estampo mi firma temblorosa aunque diestra de tanto usarla en la vida: Edgar Allan Poe. Sé que Carolina se sorprende; no la miro, pero la veo y no comprende. Cómo hacerlo si ella se encuentra en un hospital de París al cuidado de su hijo moribundo, y yo estoy aquí, en una taberna maloliente de Baltimore, repitiendo en círculos sin fin mi condena de temblor en los miembros, mientras lucho desesperado por sacudirme una legión de seres infernales, que zumban y aguijonean dispuestos a succionarme el alma. En un respiro de las bestias la veo llorar, a Carolina. El hijo se ha *doblado*¹⁵ en sus brazos. Charles Baudelaire ha terminado. Ya se aleja el traductor de mis obras, el biógrafo malogrado de mis días, tal vez el único que me comprendió en tantos años de imaginación. Creo que ha elegido un buen camino, el único digno de los poetas. [...] Debo apresurarme para no dejarlo solo. Antes de que vuelvan los delirios de esta bochornosa agonía, debo apresurarme porque deseo estar allí, sé que también merezco estar allí, se que él me espera allí. (145).

Junto a los ejemplos expuestos anteriormente de las manifestaciones del *Doppelgänger* en el libro *Hijos del fuego* como motivo idóneo para la reescritura de la tradición y el juego intertextual, o como expresión funesta de la disolución de la identidad, en los apartados siguientes se abordarán con mayor detenimiento las metáforas del amor, el sueño y la locura como los ejes alrededor de los cuales se construye una poética de la muerte articulada a partir del motivo literario del doble.

2.1.1 El amor

En el relato “Calle de la Vieja Linterna” el narrador es Eduard Grey Howard, un “actor prescindible” del teatro de Sarah Bernhardt, quien ve cómo en la madrugada del 26 de enero —fecha de la muerte de Nerval— todos los años se *refleja*¹⁶ “en el fondo del palco de proscenio, por tres veces consecutivas, la *sombra*¹⁷ de un ahorcado” (67). Llevado por la curiosidad, el actor se propone “penetrar por su cuenta el misterio de la sombra en el palco de proscenio”. Fruto de sus indagaciones son las cuartillas que narran la vida de Nerval, las cuales se conservan en el museo familiar de su nieto Albert Grey, paleógrafo al servicio de

¹⁵ Nótese la ambigüedad de la expresión.

¹⁶ El énfasis es mío.

¹⁷ Ídem

la Corona británica en Italia. En ellas se lee: “Lo llamaron Gérard y nació en mayo de 1808, según los astrólogos, bajo el maléfico influjo de Plutón. Prueba de ello es que eligió una ocupación plutónica: poeta. Se declaró Hijo del Fuego en oposición a los Hijos del Lodo, estirpe de Abel. Creó su propia mitología porque no quería ser deudor de nadie. La obsesión por las religiones fue uno de sus goces más íntimos” (69).

¿Pero qué significa ser un Hijo del fuego? En la “Historia de la Reina de la Mañana y Solimán, Príncipe de los Genios” Gérard de Nerval describe esta estirpe que se remonta hasta Eblis, el ángel de la luz y su hijo Caín. César Pérez resume esta historia que da título a su libro, y prefigura el carácter de los autores reunidos en el volumen:

En la religión personal de Gérard, Adonai es terrible. Pronuncia su atronadora maldición y condena a los Hijos del Fuego: ‘Aunque de alma superior, serán juguete de los opulentos. Se esforzarán por la gloria de los pueblos pero no participarán de ella. Gigantes de la inteligencia serán los esclavos, serán los desdeñados, serán los solitarios. Corazones sensitivos, serán el blanco de la envidia. Entre ellos se desconocerán. Aunque dueños del poder de provocar cataclismos, la correspondencia amorosa estará vedada a los Hijos del Fuego. Poseerán la desdicha’. Ya él se sabe miembro de esa cofradía penitente (70).

A partir de estas líneas empieza a dibujarse un personaje cuya preocupación fundamental es el alma y sus misterios, atravesado por los interrogantes más vitales y profundos del ser humano, dentro de los cuales la fascinación por la muerte —acicateada por incontables lecturas, pero también por la ausencia terrible de su madre tempranamente fallecida— ocupará un lugar central:

”En sus inicios, bajo la tutela del tío Antoine Boucher en Mortefontaine, Gérard había adquirido la rutina de los libros en la fabulosa biblioteca de su protector. Tal vez por no contar con una familia normal, hizo hermandad con temas inusuales. [...] Los ídolos paganos acechan a Gérard en las tapias y los corredores de la quinta. Muy pronto penetra el universo de Swedenborg, el teósofo escandinavo que por más de un cuarto de siglo mantuvo estrecha comunicación con el más allá. Gérard se vuelve asiduo de Novalis, de la teúrgia, de la magia, de la cábala; se inicia en los *Veda* y el *Libro de los muertos*, que tatuará en la mente hasta el fin de sus días (69).

Como miembro de esa “cofradía penitente”, hijo del linaje luciferino del fuego, Gérard también se sabe condenado al fracaso, la desdicha, la frustración. Por eso “ve

romperse uno a uno los intentos de unión ideal con las mujeres que amó, en su forma particular de amarlas: todas son una misma, las reales y las creadas por él; en el rostro de una ve el rostro de todas; en el rostro de todas ve una sola; son la imagen transfigurada de la única, la primordial, la de los orígenes: Isis, su madre muerta, la Virgen María...” (70).

La pérdida y la búsqueda marcarán todos los pasos del poeta, la persecución de un ideal de amor y belleza cuya encarnación más conocida quizá fue la actriz Jenny Colon, quien aparece ampliamente bajo otros nombres en la obra nervaliana: “De todas su mujeres, imaginarias o tangibles, queda rastro en sus libros. Algunas como Jenny (Aurelia, Octavie, su madre, Isis...), serán el libro” (72). En esta relación —truncada primero cuando la actriz decide casarse con un “flautista abúlico” y luego al morir— convergen todas las decepciones amorosas de Gérard, en las que el denominador común es la muerte y que, merced a la memoria serán recuperadas en el eterno presente idílico de la infancia y la juventud a través de la escritura. El amor y la muerte, constantes en la vida y la obra del autor de *Las hijas del fuego*, manifestaciones de un todo poético como los latidos de una sola palpitación universal:

”Lo subordinó la muerte; la consideraba una segunda vida, era su sombra. En la breve locura del sueño ella le decía que no era hermosa, pero sí buena y compasiva; no daba placer, pero sí el reposo eterno a quien la invitaba. Era porfiada y se le apareció una noche como un fantasma lívido de ojos hundidos, en el que reconoció a Aurelia, mujer de belleza alucinante que ocupaba una porción de su pasado (73).

En este punto es pertinente aclarar que tanto el amor, como la locura, el sueño y la muerte carecen en este y en los relatos restantes que integran *Hijos del fuego* de una delimitación precisa, pues la dinámica que anima estos elementos es concéntrica y complementaria; gravitan mezclándose indiferenciadamente construyendo así el suelo narrativo sobre el que se asientan los personajes, de manera que los vínculos intertextuales, de reinterpretación y reescritura que relacionan a este conjunto de relatos con las propuestas del romanticismo —recordando una vez más que aquí aparecen representantes tan conspicuos del mismo en Europa como De Quincey (Inglaterra); Hölderlin (Alemania); el propio Nerval o deudores/continuadores de dicho movimiento tales como Baudelaire (Francia) y E. A. Poe allende el Atlántico— permiten afirmar junto con Albert Béguin

(1994: 19) que “Sin meternos en el peligroso camino de las definiciones, podemos decir que el romántico no hace gesto alguno ni experimenta pasión alguna en que no estén interesadas todas las regiones de su ser; y más allá de su ser, los destinos universales, los abismos cósmicos y los esplendores celestes aparecen como el origen o el término de todo acto, de toda afirmación y del menor accidente”. Por eso Pérez reitera más adelante, a través de Eduard Grey, la sombra ominosa de ausencia que siempre cubrió la vida de Nerval y que se manifestaba mostrándole su rostro, el rostro de su locura, del amor truncado y de su propia muerte:

”A una edad perturbada, entre la niñez y la adolescencia, pierde todos los miembros de la familia materna. Plutón hace presencia; vincula los misterios de la vida y la muerte. Este perverso vínculo siempre caminará a su lado [...] Con frecuencia llega a verlo; es él mismo. En muchas crisis mentales cruza por su lado. Gérard se convierte así en espectador y actor como todos los que sueñan. Recuerda entonces una tradición muy conocida en Alemania según la cual cada hombre tiene un doble; doble que, cuando es visto, anuncia que la muerte está próxima. Abomina de la muerte presentada así. El doble es inmundo. La lengua alemana lo ha llamado *Doppelgaenger*, y ante él se destroza su voluntad” (2003: 74).

Una visión de la muerte como sombra, mitad oculta e ineludible que nos acompaña siempre, “doble inmundo”, reflejo de la fragilidad del ser. Pero también se asume como pasaje, tránsito, una etapa más en el eterno ciclo, según los místicos; de allí sus lecturas de Swedenborg, de *Las mil y una noches*, del *Fausto* de Goethe, y sus intereses esotéricos; tal vez por eso Gérard “se acercó al *Opus Mago – Cabbalisticum et Theosophicum*, y se decía que él no podría alcanzar el reino de los cielos si no nacía por segunda vez. Quería volver al seno de su madre para ser regenerado” (73). Tal renacimiento, el propio y el de las mujeres amadas —empezando por su propia madre— sólo tiene posibilidad en la escritura, en la locura de sus crisis poéticas en las que “se ve a sí mismo paseándose a su lado. Y en todas partes ve a sus múltiples y una mujer” (77). Esta mujer es Jenny Colon, quien ya ha fallecido, “y él ironiza el dolor diciéndose que ella le pertenece más en la muerte que en la vida” (77).

Los escritores biografiados literariamente en *Hijos del fuego* están vinculados por la dualidad indisoluble del amor y la muerte. Tánatos configura el viaje cuyo punto de partida

es la ausencia, la pérdida. Eros enmarca el periplo vital y poético encargándose de una búsqueda que sigue los caminos de la pulsión y el deseo.

En “El regreso del capitán” Joseph Conrad al mando del *Torrens* intenta infructuosamente regresar a Puerto Mariúpol para cumplir una cita pactada con su esposa Jessie. Su tripulación está conformada por los personajes fallecidos de algunas de sus novelas: James Wait, de *El negro del Narcissus*; Kurtz, de *El corazón de las tinieblas*; los oficiales Feraud y D’ Hubert, antagonistas en *El duelo*; Giovanni Battista es nombrado por su apodo, “Nostromo”, como la novela homónima; el opiómano Gaspar Almayer de *La locura de Almayer*; Razumov, de *bajo la mirada de Occidente*; y el joven marinero Jim de *Lord Jim*. En este mundo ficcionado la muerte deviene en topos donde se desarrollan los acontecimientos: “Aunque ya no lo necesitan, los hombres del *Torrens* siguen atados a los devotos rituales de su vida; los practican mecánicamente, como una inadvertida obstinación de recoger sus propios pasos en repetición infinita, para así permanecer ellos mismos en un estado inmodificable que justifique la levedad de su nueva esencia (ya nadie los percibe)” (12). La repetición, que pareciera ser una condena es la que permite a estas presencias fantasmales habitar el único espacio conocido, el de la literatura, justificación y destino de cada una de ellas:

—Sí, capitán. A veces pienso que mi encuentro con la vida fue sólo un estúpido sueño; como si apenas me hubiera sido dado contemplar su entorno, pero jamás se me permitió introducirme en ella. También, que fui puesto en la vida por un dios caprichoso sin ningún propósito, o sólo para regocijo de sus pasiones más siniestras. Pero ahora, visto todo desde la perspectiva del tiempo, es mucho peor, capitán. Ahora creo que mi existencia no tuvo, ni siquiera para mí mismo, ningún sentido. Nada. (...) —Te equivocas, Jim —le dice—, te equivocas. Tu vida fue muy importante: me dio un bellissimo tema para contar al mundo. Ahora, ve a tomarte un café y después ocúpate del cabrestante. ¡Y sacude a los hombres para faenar! ¡Se están tomando muy en serio eso de que ya murieron! (17).

Así lo corroboran también los duelistas Feraud y D’Hubert:

“De nuevo los duelistas. Hoy empezaron temprano”, piensa el capitán, mientras camina hacia la ronda donde ya se encuentran los hombres frente a frente en actitud de dentelladas. Levanta el índice para hablar como un teólogo, al tiempo que es interrumpido por uno de los hombres. —Capitán, soy Feraud, oficial de húsares al servicio del invicto ejército del emperador Bonaparte... —Sí, sí, Feraud,

ya lo sé. Todos los días lo repites. [...] ¿Y tú, D'Hubert, para qué te prestas a esta locura? —concluye, dirigiéndose al otro hombre. —Es la costumbre, capitán, durante toda mi vida fui renuente a este ridículo encuentro, pero siempre terminaba cediendo a la provocación de este bocón cuyos méritos y ascensos se debieron a mis influencias y buenos oficios. El duelo es la justificación de su existencia, capitán, aceptárselo con renuencia es la mía (18).

Joseph Conrad sólo tiene pensamientos para su esposa Jessie, que lo espera para cenar y partir al día siguiente hacia Berdichev (Ucrania), su ciudad natal. Es navegante de un tiempo cíclico, atemporal, que no se acompasa con el calendario lineal del tiempo histórico o fáctico. Prueba de este contraste es que mientras el capitán Conrad continúa su búsqueda de Puerto Mariúpol en un clíper, un barco de vela, otro barco “sin velamen ni arboladura” es decir, un barco impulsado por una máquina de vapor, se acerca; cuando están a distancia de voz y puede verlos sin el catalejo, el infatigable capitán pregunta “— ¿Podrían ustedes decirme hacia dónde es Puerto Mariúpol, señores? Mi brújula falsea y yo he perdido la facultad de leer el firmamento” (21). Naturalmente los tripulantes del otro barco no pueden percibirlo dado su estado fantasmal. Por eso, un joven oficial “rubio y envarado” le aclara a su superior, confundido de no ver a nadie sobre la cubierta del viejo *Torrens*:

—Como le decía, señor —habló el joven rubio al primer oficial—, no es extraño que el radar no lo haya detectado. Ningún instrumento puede hacerlo. —Pero es que, además, las velas no están izadas y no hay un alma en cubierta —balbuceó el primer oficial sin quitar los ojos de los binoculares. —Se equivoca usted, señor, es tripulado por almas; sólo que no podemos verlas. Allí está el alma del capitán Józef Teodor Konrad Korzeniowski; acaso usted lo ha oído mencionar como Joseph Conrad, el escritor. El primer oficial dejó los binoculares y miró al joven. —Me habla usted de un hombre que murió hace más de setenta años, Marlowe. ¡Claro que he leído sus libros. Son memorables! (21).

Nuevamente César Pérez utiliza un diestro recurso literario para acentuar las alusiones autofágicas, las referencias intertextuales. El joven oficial Marlowe resulta ser bisnieto del veterano y locuaz capitán Marlow, personaje narrador de varias de las novelas de Conrad, especie de alter ego del autor; un “ego experimental” como llamó Kundera a estos personajes que permiten una meditación interrogativa acerca del vértigo de la vida y de los estratos más profundos de la experiencia humana. Literaria y literalmente la

narración sumerge al lector en el juego de cajas chinas que propone Pérez. El escritor Joseph Conrad es el personaje de un relato donde el bisnieto del narrador de sus novelas les cuenta la vida de este escritor a otros personajes. Libros dentro de libros, escritores-personajes que sin problema van de allá para acá, recorriendo los terrenos —los océanos— de la ficción y la realidad libremente, pues no están atados a las convenciones del tiempo o de la muerte. Para Pérez la literatura es la clave para dar cumplimiento cabal a lo que aquella impide concluir. El amor, en este caso, se alimenta de una esperanza que sólo es viable gracias a la literatura y sus imaginaciones, a las casi inagotables posibilidades ontológicas que ofrece la ficción:

—Mi bisabuelo, que narró con su voz varios de esos libros, legó a mi familia la historia del capitán Konrad Korzeniowski. Contaba él que a ese capitán, después de veinte años de navegar por todos los mares del mundo, una mujer lo retuvo en tierra, luego fue una familia. Se dedicó entonces a su otro dominio: escribir novelas sobre personajes del mar, y ahora ellos son la tripulación de su barco. Y va de puerto en puerto en busca de Jessie, su mujer que lo aguarda. Se habían prometido un último viaje de ancianos a las tierras de su origen para concluir la vejez entre sus mayores, pero la muerte ignoró ese deseo. Y él no quiere incumplir. Por eso navega vehemente en el *Torrens*, ese barco que usted tiene a la vista, señor. Navega en el tiempo, navega en la ilusión (21).

Para el escritor Thomas de Quincey en el relato “Láudano” el amor perdido tiene el rostro de una joven prostituta llamada Ann, que conoció justo después de escapar de sus tutores. En Oxford Street, Londres, ambos compartieron la miseria y la vida en las calles frías y duras. La joven le salva la vida cuando estuvo a punto de morir de hambre. Décadas después, antes de su muerte, en la tarde de “un noviembre lluvioso de 1859” De Quincey recuerda que la ha buscado “por tantos años, que ahora le parecen infinitos”; siempre sin éxito. Un error, un descuido impide que vuelva a encontrarla o saber de ella: nunca le preguntó su apellido. “Nunca supe dónde vivía. Nunca me ocupé más que del roce de su voz a mi lado; era lo único que sabía de ella. ¿Cómo iba a encontrarla así? Siempre nos veíamos en la calle. Ella me contaba sus días, yo los míos, en los escalones de cualquier portal o bajo algún alero que nos protegía de la lluvia” (49). Él emprendió un viaje en busca de dinero prestado pues la situación de ambos era apremiante, con la promesa de reunirse una semana después en Great Tichfield Street; pero el mal tiempo, la demora en los

trámites a cargo de los prestamistas —el destino en últimas— retrasa el regreso de De Quincey a Londres. Jamás volvió a verla.

A partir de este episodio de su vida, narrado en las ya mencionadas *Confesiones de un inglés comedor de opio*, César Pérez recrea los que acaso fueron los momentos finales del escritor inglés valiéndose de una atmósfera literaria densa, espectral, difusa, donde De Quincey se deja llevar por la contemplación de un grabado de Piranesi tras haberse excedido en el consumo de láudano, la tintura de opio a la que fue aficionado durante más de treinta años: “Apenas le llega el murmullo callejero y él se abandona a las bondades del láudano; cierra los ojos para imaginarlo ya en el torrente de sus arterias, también él de espléndido color rubí para ser una sola materia con su sangre. Y se lo lleva el silencio” (45).

Inmediatamente la narración cambia de tercera persona al monólogo interior porque De Quincey ya está dentro del grabado: “El portal se abre apenas lo justo para dejarme ver a una anciana alta y con la espalda encorvada. Toda ella es un bordón. Su rostro está cubierto por una red inextricable de arrugas labradas con paciencia en la piel de mármol. Son afrentosas; cuentan historias de vicios y virtudes” (45). De Quincey se encuentra con Mary, antigua amiga de Ann, ya anciana y con evidentes huellas de decrepitud. Ella le anuncia que Ann murió semanas después de su partida y, vengativa, le recrimina: “Sus pulmones murieron el día que fue a la estación a esperarlo en vano a usted, señor De Quincey; el día de la cita. Otras veces volvió, pero ya no era ella. Sólo un cuerpo gélido que andaba por ahí entre las multitudes. Un cuerpo sin habla, una carne sin tacto, unos ojos sin luz. Ella era todos los que han muerto por eso que se llama amor. Le faltaba el alma. ¡Usted la mató!” (54). De esta manera, apoyándose en la biografía y en la obra de Thomas De Quincey, Pérez ficcionaliza los espacios en blanco que deja el autor inglés, depositando el peso dramático de la narración en el amor fallido, la culpa, la angustia alucinatoria y la atmósfera de irrealidad que envuelve al personaje mientras conversa con la decrepita y rencorosa Mary, espectro salido de la memoria y del pasado para convertir el efecto del láudano en una experiencia de pesadilla que le reitera la imposibilidad de ver realizado el amor, y la cercanía de la muerte.

En *Hijos del fuego* el amor constituye un anhelo que nunca logra cumplimiento en vida; únicamente en la muerte les es dado a los personajes alcanzarlo, porque en estos relatos el amor, como ideal de belleza es una aspiración estética, al igual que la muerte idealizada por el movimiento romántico y convertida en materia literaria. En “La paz muerta de la tumba” el poeta Friedrich Hölderlin escucha de labios de Lotte, la hija del carpintero Zimmer su propia vida. La joven “le susurró serenidades y luego le empezó a contar la historia de un poeta nacido en el condado de Würtemberg”. Le dice que en Weimar, mientras el poeta impartía clases a los hijos de los poderosos, “comenzó a escribir *Hiperión*, un libro de sentimiento sublimado; la carencia de amor lo hizo amar un ideal: Diotima, la heroína de su libro” (94). La esperanza metafísica que alienta a Hölderlin a reunirse con su amada Diotima luego del tránsito por esta vida es la que sostiene el ánimo del poeta durante los últimos treinta y seis años que pasó prácticamente recluido en la buhardilla de Zimmer. De ahí que Lotte, convertida en la voz de su memoria extraviada, continúe “En casa de su madre le llega una noticia insoportable: la muerte de Diotima. Entonces la chispa de Apolo lo fulminó; lo hizo etéreo como una arco iris, lo hizo un poema que se siente y no se puede pronunciar, lo hizo habitante del sol; una salmodia colgaba de sus labios: “Todo lo que se separa vuelve a encontrarse. El dolor auténtico exalta. Quien pasa sobre su miseria, se alza más alto” (95).

Quizás donde mejor se concreta la unión con la amada es en “El peregrino de los sueños”, puesto que aquí el poeta Dante Alighieri, agonizante y febril, a instantes de su muerte se encuentra con Beatriz, su Musa, para ser llevado por un carro alado de la misma manera como cantó este encuentro en la *Divina Comedia*. Primero una luz muy blanca aparece, luego el carro se acerca y Dante la ve por fin:

Tiemblo de pavor porque algo imposible de comprender rodea con oleadas de luz y sombras la presencia de la dama que desciende. Mis ojos no la reconocen. Luce corona de olivo sobre blanco velo, está cubierta con un manto verde y adornada con el color de una vivísima llama. Sé que ya la he visto en otro tiempo y en otro lugar, y ahora la adivino. Es ella. Beatriz vuelve a mí para conducirme al lugar que habita. Sin pronunciar palabra, toma mi mano y dirige mis pasos hacia el carro imposible. Se agitan las alas del grifo y fragores de viento nos arremolinan mezclando nuestros mantos y uniendo mi cuerpo al suyo (113).

Resulta significativa la constante influencia del amor como fuerza que pone en movimiento la creación literaria y que por tanto, como ideal estético, demanda del arte para manifestarse: “Nadie imagina la verdad: el amor y Beatriz nacieron de la poesía, fueron una necesidad poética (111). Es decir una necesidad vital, ontológica y espiritual. Algo similar ocurre en “El inmortal desterrado”. En un monasterio que amenaza con inundarse a causa del temporal, el maestro budista Tu Fu, amigo de Li Po, les habla a sus discípulos de la vida y las andanzas del poeta, “su amigo inmortal, que había cantado a la luna y al sentido de los misterios de la vida”. En el relato de la errante existencia de Li Po resultan interpolados episodios fabulosos, legendarios, que justifican su nombre. Ho Chih-Chang, viejo y borracho funcionario de la corte imperial china toma profundo afecto al poeta y se embriaga con él frecuentemente:

También es un hombre sabio y utiliza agudezas para darle un título apropiado al celebrante de festejos. Sabía que su nombre era Li Po (El Blanco); sabía que lo llamaban Li T'ai Po (Blancura Suprema), y ambos nombres le parecieron exigüos; prefirió otorgarle jerarquía con el abolengo de Inmortal Desterrado. Y no era gratuito: según la leyenda, los Inmortales que un día sembraron confusión en el cielo fueron castigados con severidad y se les envió a vivir, durante algún tiempo, en los tormentos de la tierra donde, aun así, se portaron como seres humanos caprichosos y extravagantes (119).

No menos poético que el recuento de sus aventuras, sus desdenes al protocolo de la corte; su aprendizaje como iniciado en los misterios, como caballero andante y como eterno enamorado de la luna y el licor es el relato de su muerte, momento en que el vino lo conduce hacia el lugar donde lo espera su amada. Esto resulta ser la confirmación de lo expuesto más arriba, ya que en esta serie de relatos el amor sólo es posible cuando se transforma —como síntesis de la muerte y la existencia— en sustancia literaria, en la expresión artística de la conciencia trágica que acarrea consigo cualquier ideal o aspiración de belleza:

Y murió cuando empezaba a ser anciano. Como ocurre con todo personaje de nebulosa realidad, los eruditos especulan sobre su forma de morir. Los más graves piensan que se dio la muerte ahogando el hígado en vino por más de sesenta años. Otros, por las secuelas de una herida recibida en su época de caballero andante. Algunos más temerosos de equivocarse, simplemente hablan de la fecha de su

desaparición y dan la espalda. Sin embargo, la imaginación del pueblo es más acertada por más poética: Li Po se levanta del lugar donde ha bebido toda la tarde frente al lago. Los árboles del bosque se multiplican y en cada mano ve diez dedos borrosos. Entre los matorrales que se sumergen a la orilla del lago alcanza a vislumbrar pequeñas barcas que resultan ser una sola. La aborda y vaga por las serenas aguas. Del cántaro del vino salen poemas a la luna y él los bebe; después los declama a su alta enamorada. Al bajar la cabeza, ella le sonríe en el brillo del agua. Es la oportunidad que el Inmortal Desterrado ha soñado. La tiene muy cerca, puede susurrarle versos al oído. Ella también sufre de soledad y silencio; con el amarillo de su mirada, le pide que la acompañe. El poeta siente que el alma de los hombres sabios tiene su morada natural cerca de la luna. Y obedece sumiso; se deja ir y el agua lo rodea, luego lo cubre. Los hombres de la región afirman que espíritus y delfines lo acogieron entre canciones y juegos, y se lo llevaron a la Isla de los Bienaventurados. El cántaro de vino fue guiado por las ondas hasta la orilla, y allí permanece. Yo creo en la versión final —dice Tu Fu a sus discípulos, después de una larga pausa, con los ojos cerrados—. Parece escrita por el poeta y eso me basta para saberla veraz (127-128).

Un ideal de belleza que en todo caso no es únicamente contemplativo, pasivo, pues la condición trágica de la belleza, “aquello que nos desespera” al decir de Valéry reside en la pulsión tanática que exige la acción-destrucción, el encuentro inevitable con los enigmas más profundos y sombríos del ser y que también se manifiestan en todo su oscuro esplendor a través del inconsciente, de la poesía, del sueño, merodeos o vislumbres de, o en torno a la muerte.

2.1.2 Sueño y locura

En el sueño nos comunicamos con la conciencia del Universo, con la esencia de la vida, con el alma del mundo. Por eso, si para Nerval el sueño es una segunda vida o “una breve locura” que le permitía hablar con la muerte, es porque tanto el uno como la otra tienen aquí un sentido de renovación; se plantean como otra vida concebida desde lo místico, lo esotérico, o lo simplemente maravilloso, componente de misterio en la existencia del ser humano. Ya lo dijo Hölderlin, “el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa”. El sueño, como puente que comunica las experiencias de la vida y de la muerte es una vía más de conocimiento interior donde se lleva a cabo lo que en la vigilia es imposible y que, al igual que la literatura puede asumirse como un camino

iniciático de autodescubrimiento o revelación de las capas ocultas de la realidad. La relación entre el sueño y la muerte tiene antecedentes eminentemente literarios, los cuales dan cuenta de la antiquísima preocupación del hombre tanto por el inquietante mundo interior de su espíritu, como por el que aguarda más allá de esta vida: “Según Virgilio, la prole entera de la Noche residía en el inframundo, y eso perduró como convención para la poesía romana. Ovidio dice en su *Metamorfosis* (11, 614) que los sueños aparecen como criaturas del inframundo, sin vida corporal. Homero (*Od.*, 11, 204-11, 222) planteó lo mismo pero a la inversa: la psique de los muertos revolotea y planea yendo y viniendo, como un sueño” (2004: 55). Para Albert Béguin, “Cada creatura se encuentra, tarde o temprano, y con mayor o menor claridad, continuidad y sobre todo urgencia, frente a esta pregunta insistente: ¿Soy yo el que sueña? Pregunta de aspectos infinitos, que interesa a nuestras razones vitales, a la elección que debemos hacer entre nuestras posibilidades interiores y al problema del conocimiento tanto como al de la poesía” (1994: 11).

Lo esotérico en *Hijos del fuego* se menciona ligado a un aprendizaje nocturnal o proscrito, a cierto tipo de conocimiento depositado mayormente en los libros y que a cambio tiene como consecuencia la muerte y/o la locura. Además de los intereses de Nerval por la cábala y la teosofía mencionados más arriba, pueden destacarse los siguientes ejemplos:

En la oscuridad del 30 de mayo de 1593, Christopher Marlowe abandonó la casa de sir Walter Raleigh, lugar de reunión de la Escuela de la Noche. Sus miembros habían practicado verbalmente el sacrilegio, la alquimia y el ocultismo; el anfitrión había negado el sueño del lecho y ponderado el sueño dentro de la tierra, al que atribuía infinita paz y ausencia al fin de los temores; Thomas Nash argumentó que morir es cotidiano: todos morimos brevemente en el sueño. [...] Aquella noche, los cofrades disolvieron la asamblea mientras discutían aún la antigua sabiduría de los egipcios (2003: 83-84).

Christopher Marlowe, el joven y revoltoso dramaturgo tan proclive a meterse en problemas recuerda los concilios de Canterbury, especialmente aquel que en 1530 ordenaba castigo severo para los propagadores de libros “heréticos y simoníacos”. En adelante “los libros prohibidos buscaron su curiosidad; en Cambridge, [...] bajo la influencia heterodoxa del sabio Francisco Kett, profesor del Benet College a quien, como era de rigor, tuvo que

ver después ardiendo en la hoguera” (85). Su obra más conocida, *La trágica historia del doctor Fausto* recrea la vida de Johann Faust, célebre mago, nigromante y encantador, y de su pacto con Mefistófeles y las potestades infernales.

El carpintero Zimmer, en cuya casa vivió Friedrich Hölderlin las últimas décadas de su vida alternando las crisis mentales y la escritura de poesía, confiesa a Georg Breden, amigo y admirador del poeta: “Si se ha vuelto loco no es por falta de espíritu, sino a fuerza de saber. Yo creo que su afición por el paganismo lo desarregló. Los libros tienen la culpa; todo el día abiertos sobre la mesa” (92).

Según el monje Tu Fu, narrador de “El inmortal desterrado” a Li Po “Su curiosidad lo hizo interesarse por todas las ideas y también quiso ser mago. Fue el primer poeta chino en citar la piedra filosofal, como discípulo de Sun T’ai-ch’ung, jerarca de la alquimia que había demostrado ser dueño del secreto del elíxir de la vida; podía elaborarlo, despreciando las sustancias tangibles” (126).

Debido a esto, el campo semántico de las palabras sueño y locura en *Hijos del fuego* puede abarcar tanto las horas nocturnas con sus contenidos oníricos como la distorsión perceptual de la realidad o ensoñación causada por la droga y el licor; la búsqueda del conocimiento en las corrientes nada ortodoxas del ocultismo, esoterismo y magia; también el alejamiento del mundo de todos los días, la demencia: sueño o pesadilla de la razón; disolución o muerte de la conciencia, de la identidad, en su acepción más general y amplia, experiencias todas donde el flujo de la continuidad interior y la asimilación de lo externo obedecen otros tiempos y pautas. Es decir, las celebraciones extáticas en honor a Dionisos —recordemos que es un dios del inframundo— y los misterios del culto de Hades convergen en el profundo vértice de los sueños que apunta siempre hacia el interior del ser.

Así, el sueño como metáfora de la muerte se constituye en el libro de César Pérez, de manera simultánea en metáfora del ejercicio literario, puesto que la obra se imbrica de tal manera con la percepción de lo real que la vida imaginaria —el doble— erigido gracias a la actividad libresca, desborda a los personajes en cuanto a densidad existencial:

—Anoche soñé con usted, por eso sabría que vendría. En el sueño usted me anunció su visita— continúa—. Sus palabras eran enfáticas: “A las ocho”, decían. Yo ya sabía cómo es usted. [...] Creo saber más de usted que usted mismo, señor De Quincey. Sé, por ejemplo, que es aficionado al opio.

[...] Sé que ha dejado memoria de su amor por ese vicio en páginas que los jóvenes leen con sumisión y que lo han hecho famoso, ¿no? No respondo, pero algo me dice que la mujer tiene un manicomio en la cabeza (2003: 46-47).

Thomas De Quincey, en el ensueño causado por el láudano es a la vez el protagonista de la acción y el espectador; sueña y se contempla extraviado en la obra de Piranesi. Recuerda que “muchos años atrás el poeta Coleridge le había descrito una serie de grabados de ese artista, llamados *Sueños*, en los que registró el escenario de las visiones que lo asediaron en el delirio de la fiebre” (44). De Quincey, merced al efecto del láudano sueña que está en un *sueño*. Las enormes salas góticas, las escaleras, poleas e instrumentos de tortura son el paisaje onírico del que él también hace parte: “Pienso: me hallo en cualquier lugar rodeado de noche, en un punto perdido del infinito; también puedo estar soñando y éste es un lóbrego tránsito entre la vida y la muerte, o un cuadro de algún pintor demente donde los fondos desaparecen y la luz palpita sólo en los gestos de sus habitantes alucinados” (46). Cuando despierta “Sabe que tiene los ojos muy abiertos pero no ve nada. Todo es silencio y una densa oscuridad que puede sentir sobre su cuerpo, que le aplasta la cara” (56). ¿Habría sido enterrado vivo como venganza? Pero luego el escritor ve la botella de láudano vacía y el reflejo de una lámpara en el cristal le conduce los ojos al grabado de Piranesi. Entonces él “Ve el potro, ve el garrote vil, ve las cadenas, ve el patíbulo; se ve a sí mismo haciendo aparatoso equilibrio en el borde del abismo, al final de una escalera súbitamente interrumpida en el vacío” (56). La simetría existente entre la situación de De Quincey como observador y paralelamente como observado no es incidental; la duplicación, el reflejo es de nuevo dotado de un sentido aciago. Mary le advierte perversamente, en el clímax de la pesadilla: “¿No le enseñaba usted que el mundo se perfeccionaba a partir de los contrarios? Ahí tiene su perfección, señor De Quincey, esa armonía de que usted le hablaba y ella siempre me repetía embelesada en sus mentiras. ¡Esa armonía no podía ser otra cosa que su propia muerte! Una historia que usted duró escribiendo muchos años; y en ella se le fue la vida, señor De Quincey” (56). En el desdoblamiento del láudano se metaforiza la muerte a través del delirio; por eso De Quincey al salir de la habitación de hotel en busca de la tumba de Ann y abordar un coche de punto “expulsado de la niebla”, piensa en el extraño efecto producido por la sustancia:

“Una pesadilla, una alucinación semejante y tan intensa es todo lo contrario a sus experiencias” (57); por eso mismo, cuando el cochero le pregunta a dónde quiere ir, él, “todavía inmerso en la alquimia de la droga, le responde como a un amigo distraído: al cementerio Saint Ursula, por supuesto. Y se arrellana en el puesto mientras enciende un puro y pone sus ojos de veterano opiómano en las revelaciones de la noche sin orilla” (57). Entonces queda en el aire la sensación de que De Quincey es otro fantasma más que regresa al cementerio.

En el sueño estamos simultáneamente vivos y muertos; la literatura, como sueño o dimensión visionaria es en principio descenso iniciático o ritual para comunicarse con los muertos, para invocarlos, lo que los griegos llamaron la *nekya*. Tanto el viaje órfico que cumple Nerval en su locura y su escritura en pos de Jenny Colon como la visión mística de Dante de la que nació la *Divina Comedia* no difieren mucho en intensidad, pues para ambos fue un tránsito hacia el inframundo que se sacralizará poéticamente. De Nerval, nos dice Pérez-Grey: “Ya los sueños invaden su vigilia: Enloquece. Sorprende a sus amigos con frecuentes discursos donde su palabra es sermón, es proclama, es admonición, es profecía” (77). En “El peregrino de los sueños” dos mujeres pertenecientes a la servidumbre en casa de Dante Alighieri sostienen la siguiente conversación, mientras asoman la cabeza a la habitación donde yace el poeta en estado febril “— ¿Lo ves? ¿No te lo decía yo? Es el que de vez en cuando baja al infierno y nos trae noticias de la gente de allá. — ¡Ah! Por eso tiene la barba tan negra. Será que el humo se la oscurece. [...] — Pero eso sólo fue en poesía; no creerás que realmente se dio su viajecito al más allá para regresar a contarlo. —No sé si fue real o no, pero me produce escalofrío nada más pensarlo” (100).

En “El espejo de monsieur Baudelaire”, relato que describe la duplicidad entre Charles Baudelaire y E. A. Poe, donde se pone en crisis la cordura del poeta francés al descubrir la relación especular que establece con el cuentista norteamericano, la conciencia alterada no hace más que reivindicar las semejanzas; el licor y la droga, como vehículos para modificar la percepción recalcan la identificación entre ambos escritores: “el hachís me hacía ver los personajes de sus narraciones, todos anormales, monstruos que yo, a mi tiempo, también había concebido” (138). Por supuesto no es nuestra intención patologizar a estos autores-personajes sino más bien señalar que existen otras vías de conocimiento y

percepción, senderos poco transitados que franquean el acceso a planos inéditos de la existencia, a esos otros mundos que están en este, como diría Paul Éluard. Hasta el viejo Plinio admite, al evocar la Pompeya de sus días de juerga, sus frecuentes visitas a “las dadivosas tabernas donde mi amigo Pomponiano de Stabies agasajaba las desdichas, por cuatro ases, con vino de Falerno. Si había espacio, firmábamos nuestra presencia etílica en las noches, con mensajes amorosos para las cortesanas, en las paredes de las casas. [...] Era la juventud: la desesperación nos sostenía; venerábamos con arrogancia a quienes habían practicado el vicio antes que nosotros” (63). Y Tu Fu, el monje budista, refiere de Li Po el día de su primer encuentro que “en un respiro de su estudio de los Misterios, convinimos que iríamos después a coger hierbas mágicas para mezclarlas con vino y fraguar poemas” (119); es que al poeta “la magia de las hierbas lo aficiona y sabe que entre las flores puede haber un cántaro de vino” (120).

Se precisan algunas líneas finales para hablar sobre el relato dedicado a Hölderlin debido a que su locura —soledad mental la llama Béguin— se prolongó aproximadamente por treinta y cinco años en la buhardilla de un carpintero de apellido Zimmer, que sentía verdadera devoción por la obra del poeta: “Hölderlin acabó por despedirse del mundo de los hombres mucho antes de que su cuerpo abandonara esta tierra. Y entonces se vió con mayor claridad aún que su voz era única; que, poeta dotado de una visión absolutamente incomparable de la naturaleza y de lo divino, hombre presa de un destino trágico que no se parece a ningún otro, él había sido elegido para dejar en el mundo algunos cantos intemporales y magníficos” (1994: 210). En efecto, Pérez nos dice:

Cuidaban de él desde hacía 35 años, justo después de salir de la clínica del doctor Authenbrietch, donde había permanecido en dos inútiles tratamientos. Zimmer era buen lector de sus obras; sabía de memoria pasajes enteros de *Hiperión*, conservaba las tres versiones de su drama *La muerte de Empédocles*, y en familia se practicaban frecuentes veladas de lectura en las que los poemas del maestro eran elegidos. El poeta no debía partir a otro lugar; Zimmer se obstinó en que permaneciera a su lado en Tubinga. Él se ocuparía de su cuidado; nada le faltaría; tendría compañía permanente y la descansada vista del Neckar desde la torre de su habitación. Sería un honor para él tenerlo junto a su familia aunque se lo dieran ya averiado de la cabeza (2003: 89-90).

Es notable, por ejemplo, la escena que transcurre en la buhardilla donde el poeta que “ha prescindido del tiempo” toca melodías extrañas, surgidas de otros planos, y que en su misma extrañeza aluden a la condición mental del intérprete y, por qué no, a la misma disonancia o extrañeza presentes en los “poemas de la locura”, como son llamados los escritos crípticos de aquella época:

Arriba comenzó a escucharse el piano; primero suave, indeciso; después seguro y lento. Aunque el poeta había arrancado algunas de las cuerdas, el sonido era armónico. La pericia omitía esa carencia. La melodía era desconocida; venía de otros mundos y era leve, a veces vertiginosa sin escándalo. Pero al cabo de unos momentos se imprecisó en notas disonantes, maltrechas en la ejecución. El ritmo crecía o decrecía sin ninguna coherencia, *como si otro ejecutante impusiera su voluntad contraria*¹⁸. De repente, el silencio total. De nuevo, el comienzo suave e indeciso. Y así continuó, oscilando entre eufonía y desarmonía, en el capricho de un tiempo repetido (91-92).

Una referencia literaria es la que identifica al amor con un tormento soportable si se completa la unión con el ser amado, la fusión de las almas o la identificación total del alma individual con el alma del mundo, como han pretendido siempre los poetas y los místicos: “¿Sabes?, esta mañana leí a Dante. Comprendí que Paolo y Francesca tienen un infierno feliz, porque en él siguen juntos; las tempestades que los agitan son soplos divinos para ellos” (93). Es luego de estas líneas que Lotte, la hija del carpintero empieza a narrarle a Hölderlin los sucesos de su propia vida, tomándolo de la mano y susurrándole serenidades. Al escuchar por boca de la joven el recuerdo de la muerte de Diotima, Hölderlin interrumpe:

—Déjeme terminar la historia, señora baronesa: el poeta se suicida en la locura. No puede soportar tanto dolor acumulado. —No, maestro: el poeta vive aún; sólo que *ya no quiere nada con su nombre Hölderlin. Tal vez lo sepultó*¹⁹ en Calauria con Diotima. Ahora se hace llamar Killalusimeno, Salvator Rosa, Scardelli, Scardanelli o simplemente el señor bibliotecario; inventó un lenguaje que nombró Kamalatta y antepone a todas las personas algún título nobiliario. Es devoto de la negación. [...] El poeta sonrió mínimo y descansó los párpados. Su respiración, ahora sosegada, lo encauzó al sueño (95-96).

¹⁸ El énfasis es mío.

¹⁹ Al morir Diotima, Hölderlin la acompaña al Hades, abandona su nombre, su identidad. El viaje al inframundo que el poeta tiene que hacer es a través de su locura.

Será cuando Lotte, después de retirarse decida volver “al lado del poeta para velarle el sueño” que lo descubrirá sin vida, aunque para Hölderlin el morir es liberación y renacimiento. En la planta baja Zimmer y Breden todavía conversan sobre el maestro. El carpintero puntualiza: “Salvo que él no ve el fin como nosotros. Me dijo que espera que las tijeras fatales de la parca vengan a cortar el hilo de su vida, y lo hace con tranquilidad, incluso con placer y con alegría. Entiende que ése es solo uno de los fines” (97).

Valdría la pena preguntarse si es realmente enajenación esa ruptura, la imposibilidad de someterse a cierto orden para acceder a los planos más ocultos —y por lo mismo más auténticos— de la existencia, a ese coto vedado del que sólo unos pocos conocen la entrada. La muerte, la locura y el sueño son entendidos como un grado superior del espíritu, renacimiento o elevación metafísica, sabiduría y lucidez que nada tienen que ver con la razón sino con el desciframiento de los cauces ocultos que mueven la dinámica del Cosmos con sus ciclos de nacimiento, destrucción y retorno.

2.1.3 Muerte: la profecía del lenguaje

En *Hijos del fuego* César Pérez presenta todas las variantes posibles de la muerte asociadas a los escritores: Suicidio (Nerval); asesinato (Villon, Marlowe); desastre natural (Plinio el viejo); enfermedad (Dante, Baudelaire); vejez y/o locura (Hölderlin); y las versiones donde la muerte toma dimensión poética (Poe, Conrad, Li Po, De Quincey). Porque la muerte para Pérez es inherente al lenguaje —a la vida— como lo indefinible, un llamado secreto, aquello que no pueden decir las palabras, ausencia o nostalgia de lo ignoto, de ese lugar a donde tal vez pertenecemos de verdad y cuya ubicación acaso podamos vislumbrar únicamente a través de la escritura.

Ya sea originada por vía de la experiencia dionisiaca, o sea el resultado de la visión extática o mística tan similar a las imágenes más profundas del sueño, la literatura como dolorosa, tanática o erótica embriaguez onírica tiene en estos relatos una asombrosa connotación de ubicuidad, como si estos autores estuvieran viajando —regresando— hacia la literatura misma, siendo devueltos a su tierra primigenia por gracia de la propia literatura. La presencia del amor, el sueño y la locura como elementos articuladores de sentido en el plano metafórico y textual nos permiten identificar una poética de la muerte vinculada con

el motivo del doble, ceñida a la consciencia escritural y a la experiencia estética que propicia la lectura, el texto literario a manera de espejo. Este aspecto especular en la recreación o caracterización de un escritor, de sus rasgos más acentuados, sus obsesiones y delirios, atraviesa de forma medular el contenido de los diez relatos para construir una semblanza del propio escritor como personaje literario, habitante de su obra, protagonista de una vida —es decir una muerte— acaso más real, con mayor peso ontológico que la del difuso mundo fuera de los libros, espacio ése sí, de pesadilla y confusión. Al respecto, valdría la pena recordar aquella afirmación de Virgilio acerca de la poesía como la única de las actividades humanas que sirve para tener un conocimiento de la muerte; o en palabras de Bloom (1996: 40) “La verdadera utilidad de Shakespeare o de Cervantes, de Homero o de Dante, de Chaucer o de Rabelais, consiste en contribuir al crecimiento de nuestro yo interior.[...] Lo único que el canon occidental puede provocar es que utilicemos adecuadamente nuestra soledad, esa soledad que, en su forma última, no es sino la confrontación con nuestra propia mortalidad”.

Las biografías ficcionadas de los escritores del canon personal de César Pérez le permitieron al autor vivirse y ensayar su muerte; mirarse al espejo y soñarse. También leerse. César Pérez depositó a lo largo de estos diez relatos los fragmentos de su retrato más fidedigno, un mural en cuyos contornos y trazos está la huella de sus lecturas, de su escritura, de su vida, un retrato postrero en el que él —merced a los paradójicos (y cíclicos) pero siempre significativos acontecimientos de la literatura— como aquel personaje de Pedro Gómez Valderrama —acaso como uno de sus propios personajes— prefigura su tránsito hacia el laberinto de páginas eternas con el que sin duda soñó toda su vida al contar intuitivamente su muerte “a la manera de aquel pintor inglés especializado en pintar defunciones, que murió mientras pintaba la suya, en la cual aparecía en el cuadro, frente al caballete, pintando, naturalmente, su propia muerte”.

Esto es así porque el romántico, al reconocer la suma participación del Inconsciente en su propio proceso creativo incrementa paralelamente su capacidad visionaria, una de las características fundamentales de este movimiento. Es conocido el caso de Percy Bysshe Shelley, quien vio a su doble anunciándole el fin de su contento justo antes de su muerte, de

emprender el viaje en el que moriría ahogado. Como puede verse, el motivo ha llegado intacto hasta nosotros, con el Atlántico y un par de siglo de por medio.

Así, en las páginas finales del relato final Pérez reconoce: “Sé que todo se acaba, que voy a morir. No me preocupa. Un poeta no debe temer a la muerte. Y si le temiera, al menos tendría el consuelo de morir sabiendo quién soy. Ésa es, tal vez, una desconocida forma de no morir” (143). Líneas que no resultan muy distintas de las que Giovanni Papini, otro de sus autores predilectos trazó al respecto de lo que denominó “La paradoja del escritor”: “Mantengo que el escritor es tan diverso y maldito entre los hombres que la fortuna le debilita, la grandeza le humilla, la bondad le aflige, la riqueza le empobrece, la gloria le oscurece, y sólo la muerte puede, tal vez, resucitarle” (1959, III: 294).

CAPÍTULO 3. El otro yo: el escritor imaginado

En literatura, la obra de un autor se convierte, generalmente, en su biografía más auténtica; aquella que de verdad revela sus gustos, desdenes, miedos y esperanzas, sus obsesiones vertidas a ese mundo no menos real de los libros, y queda como testimonio elocuente de la fisonomía más íntima de su alma. En el mapa de experiencias vitales cuyas líneas dibujan el retrato del hombre de letras, el laberinto de sus lecturas se convierte en el reflejo exacto del primero.

Sabemos por Borges que cada escritor crea a sus precursores; lo cual equivale a decir que todo escritor se crea y re-crea incesantemente a través de sus lecturas. La lectura y la escritura como experiencias vitales constituyen una totalidad, una trama indisoluble, mezcla de obra y biografía, que le permite a un autor vivir tanto su existencia individual como la de sus personajes y autores predilectos en un pendular de identidades que, por medio de la imaginación, el desdoblamiento, el extrañamiento y la ficcionalización, configuran en conjunto múltiples posibilidades ontológicas. Por eso, así como en este libro aparecen las diversas caras de la muerte también conviven varias formas narrativas que reivindican la escritura y la memoria como vías de afirmación, de certeza vital frente al mundo. Pérez se sirve de las obras de los escritores biografiados para hacer del espacio narrativo el terreno literario donde una biografía es una obra de ficción. El relato que mejor lo ilustra es “El regreso del capitán”, con los ejemplos incluidos más arriba. No sólo las obras y las biografías de los autores le dan cuerpo ficcional al relato, sino que la escritura, como hecho independiente, como fuerza con energía y conciencia propia es la metáfora viva de los ámbitos existenciales que trajinaron estos autores.

Plinio El Viejo, personaje de “El hombre del Vesubio” consigna en sus memorias: “Es verdad que he ocupado mis días en la recopilación de nutridos datos, en la clasificación de informes y testimonios, antagónicos en su mayoría; no han faltado mis acotaciones y he sido devorado por la hondura de las dudas. Con todo, la dicha laboriosa ha gobernado en mí” (2003: 59). Hay una narrativa del “yo” que persiste en éste y otros relatos y que se acentúa cuando las confidencias del narrador implican una actividad literaria que permea el resto de ocupaciones cotidianas:

Sé que se puede practicar la astucia de la vista [...] y oír a un esclavo que lee despacio algún idilio de Teócrito. Puedo extasiarme en el deleite gastronómico de un jabalí aderezado, y dictar mis conclusiones sobre la divinidad y su identificación con el mundo tangible. La tibieza de una mano femenil que me recorre, no impide meditar la vacilante perplejidad de Safo en sus poemas ante el objeto amado, ni el irresistible escándalo de los sentidos en Anacreonte. Por otro lado, no me fue difícil concluir, un día ya lejano, que no hay libro tan malo que no encierre algo bueno (60).

Es evidente la importancia de la función asignada a la lectura: “También me pertenece liberar el alma de la cárcel del cuerpo cuando lo crea conveniente. Con frecuencia he visto ese momento; los libros y unos pocos afectos lo han disipado” (61); “La incredulidad del libro segundo de Heródoto me reveló el ave Fénix, presente en todos los tiempos” (65). Como memoria de la experiencia, huella en la arena de una vida humana, la palabra sólo puede pensarse a sí misma cuando se ve confrontada con la extinción de esa misma consciencia que la origina: “La consciencia del fin me ha llevado a repasar mi vida esta mañana de sudor que hierve, a nueve días de las calendas de septiembre. [...] Mi gran enciclopedia —ese diálogo entre el hombre y la naturaleza en todos los terrenos— ya terminada, sigue rivalizando conmigo. Un escritor siempre tendrá algo que pugnar con sus escritos” (62).

Cuando De Quincey rememora el día en que se separó de Ann, la descripción del entorno viene acompañada de datos de tipo literario que sirven para redondear el contexto histórico:

El lodo chispeaba el brillo de mis botas, y el grito de los voceadores de prensa narraba los titulares: “Ley de protección a los niños obreros de las fábricas”, “Los *Cuentos juglarescos* del joven talento Walter Scott, maravillan al público”, “Un nuevo crimen de Ralph Sackville alarma a los londinenses”. Mi inclinación al misterio me había llevado a seguir de cerca la información sobre el tenebroso asesino que tenía en vergüenza a la policía y en pánico a las mujeres de Londres,²⁰ pero en aquellos momentos sólo Ann me ocupaba” (48).

²⁰ Fruto de esta curiosidad es el libro *Del asesinato como una de las bellas artes* que De Quincey escribió en su madurez, en clave de humor negro.

Gérard de Nerval es un fantasma en el palco de prosenio. Un actor: Eduard Grey Howard es quien escribe su biografía²¹. En vida, Nerval fundó una revista literaria, hizo crítica teatral y también escribió “abundante obra poética, teatro, periodismo, prosa poética” (2003: 73). Grey, por su parte, se describe siempre en el contexto del ejercicio literario desde la lectura, la escritura y la reescritura. De sí mismo dice: “Aficionado a escribir cuanto acontecimiento digno de registro observo, sería inútil vacilar por hallarme ante lo desconocido”. Y continúa: “yo, el educado en el Coleridge College, y cuya primera impresión visual fue el esplendor dormido de una biblioteca; que a los nueve años acometí el desafuero de copiar, de puño y letra, la totalidad de *El paraíso perdido*, para sentir con mayor rigor la derrota del pecado; [...] yo, que un día ofreceré al menos un libro digno del lector más exigente” (2003: 68). De Nerval, Grey Howard afirma enfático: “En toda su obra se vislumbran su pasado y sus emplazamientos”. También da cuenta, no sin admiración, de la incansable labor de su biografiado y de su precoz talento:

Con todo, se sabe que fue un lector infatigable y —por la revisión de sus escritos, por testimonio de sus cercanos— algo caótico. Ya conocía a Cervantes y lo imita leyendo cuanto papel llega a sus manos, aventurándose en todo tipo de temas. En el colegio es encumbrado por la versificación latina, por la retórica, por la redacción. No tarda en absorber la literatura europea y su curiosidad lo anima hacia la canción y la poesía populares. De ahí derivan sus *Canciones y leyendas del Valois* que se leen con gozo. Sus primeros versos, escritos a los trece años, consiguen la admiración de sus condiscípulos. Ya se pregunta por el tiempo y la inmortalidad en los posteriores sonetos de *Las Quimeras*, estos temas se combinarán con elementos tomados de la alquimia, del tarot, de extraños mitos de los egipcios, de los griegos, de otras razas fundacionales; también abarcarán sus obsesiones y sus experiencias íntimas (75-76).

Al final confiesa resignado tras indagar sobre el misterio de la sombra del palco de prosenio, sobre esa sombra que calificó como “el retorno sobrenatural de un santo”: “El fotógrafo Nadar ha dejado testimonio de su vida, el dibujante Doré ha dejado testimonio de su muerte. Yo dejo en estas líneas testimonio de mi perfecta ignorancia” (79). La biografía de Nerval escrita por Eduard Grey Howard adopta el tono y evoca, en lo formal y estilístico los conjuntos de biografías noveladas escritas por el propio Nerval como *Las hijas del*

²¹ “Calle de la vieja linterna” es un relato ficciográfico sobre Nerval, donde el narrador es un actor —ficción dentro de la ficción— y escritor que redacta, a partir de sus investigaciones, la biografía de Nerval.

fuego y *Los iluminados*, donde se rescatan del anonimato una serie de personajes más o menos oscuros. El caso de *Los iluminados* es elocuente, pues sus personajes son escritores de talante iluminista, teosófico y socialista cuyas obras insulares y excéntricas los sitúan en la frontera de la marginalidad literaria. En sus páginas abundan extensas citas de dichas obras.

Para Pérez el valor de los libros también estriba en que proceden de un orden maravilloso, de un paisaje de prodigios. La magia y el saber que contienen demandan una labor de desciframiento continuo y de perseverante aprendizaje debido a que los caracteres de su escritura son ilegibles para el no iniciado. Existen, como en todo viaje heroico una serie de pruebas que el aspirante debe superar. Ya en su vejez Li Po, El inmortal desterrado que “intuía el tiempo cíclico” revivía ante públicos ocasionales su ascenso al monte T'ai-shan —hazaña para la que se preparó ayunando por espacio de tres mil días; luego copió el Tao Te Ching en un rollo de seda—. Mientras subía se negó a beber de la niebla líquida ofrecida por las hadas; confesó no pertenecer todavía a la estirpe de los inmortales. Después:

Encontró también un grupo de Inmortales mayores de ochocientos años, pues tenían las pupilas cuadradas; no consiguió hablarles porque ellos se ocultaron en vértigo tras la niebla; pero lanzaron un libro que danzó en el aire y rodó entre las rocas. Li Po buscó en él mensajes divinos, sabiduría milenaria, pero no pudo leerlo: estaba escrito en caligrafía de huellas de pájaro. Un muchacho originado por las hadas, vestido de monte, se burló de sus arrugas y de su ignorancia en el arte de la Inmortalidad, y desapareció engullido por su propio follaje (124).

Es el llamado de la muerte adherida al lenguaje, porque toda relectura de la tradición es un pequeño ensayo de la muerte, entendida también como la incapacidad para penetrar totalmente los secretos del texto. Sólo en la muerte podrá ser legible esta escritura, y para ello hay también una preparación antes de alcanzar tal estado. Pérez la pone de relieve de forma paradójica y mordaz: “Al regresar, buscó amistad con el escritor taoísta Uu Yun, autor del tratado *Puede aprenderse el arte de ser inmortal*. Y leía ese tratado en voz alta en las cofradías. Todos saben que lo estudió hasta su muerte” (124).

Michel Le Mené, preboste de justicia de París, es quien escribe, a manera de informe para el rey la vida de Francoise Villon a partir de sus fechorías y de los poemas que

las cantaban. Desde su título “El caso del poeta insufrible” el relato está propuesto a la manera del género negro: gira alrededor de un asesinato que es preciso resolver y la información presentada al lector es dosificada, se ofrecen posibles soluciones al misterio y el final es sorpresivo. El narrador, consciente de su escritura, se muestra irónico con el posible lector:

”En las ansias por poner a prueba su inteligencia, a Su Majestad parecerá tediosa esta información preliminar. No obstante, mi afán de servicio y mi sincera devoción por su persona, me obligan a proporcionarle todos los datos que, en mi humilde condición de funcionario, considere necesarios para que la agudeza de su mente pueda esclarecer el caso. Como siempre, utilizaré la forma de narración que es del agrado de Su Majestad, combinando fragmentos de las declaraciones con intervenciones mías (2003: 28).

El efecto de la narración se duplica cuando los testigos e implicados son a su vez quienes le rinden al preboste su visión parcial de la realidad, una realidad donde la escritura es asociada al crimen. El labriego Guillaume Piédebou, interrogado por Le Mené describe a Villon así: “—Era un hombre simpático, monsieur preboste. ¿Cómo? Ah, no monsieur preboste, yo no ignoraba que había sido un truhán, un patán, un ladrón, un asesino. Mejor dicho, como casi todos los poetas, supongo” (30). Así mismo, con Noe Le Joly, uno de los presuntos asesinos del poeta, Pérez insiste en la importancia de la investigación biográfica: “Le Joly demostró conocer cada detalle de la vida de su víctima”. ¿La escritura biográfica una suerte de asesinato simbólico?

A Francoise Villon y Noe Le Joly: “Análogas inclinaciones los asociaron en algunas fullerías menores; participaron en revueltas estudiantiles, en burlas descaradas a la autoridad eclesiástica, en latrocinios en los vecindarios” (34). En otro relato, el pendenciero Cristopher Marlowe —tal vez sin quererlo— “trasladó con acierto su naturaleza violenta y enconada sobre algunos personajes de sus dramas. Esos personajes eran su propia tragedia. Él mismo señalaba que el protagonista de sus obras era sólo uno: el hombre que desafiaba las leyes morales. Durante toda su vida se dedicó a poner en práctica ese desafío y lo tuvo que pagar con cárcel reincidente” (86).

Como puede verse, en esta escritura del yo se insiste en el fino pero firme tejido que entrevera obra y vida, dado que a medida que la una transcurre se va vertiendo

simultáneamente en la otra, y a la par que se escribe se va viviendo, pues escribir también es una manera de vivir, de actuar frente al mundo, es un modo de ser y de estar. Con la escritura se comunican pensamientos, emociones, ideas, preguntas, intuiciones, cuyo planteamiento en forma de caracteres y signos es ya una manera de actuar, un principio ético y estético.

Todos estos escritores están situados en la marginalidad, ya sea por fuera del plano general de la existencia; es decir muertos, como Conrad²² y su tripulación fantasmal; o bien ubicados en los extramuros de la sociedad, gravitando siempre lejos de las esferas normativas que la componen. Dante es un exiliado de Florencia, su ciudad natal. Li Po, expulsado de la Corte Imperial; De Quincey un opiómano confeso, Nerval un ocultista, demente y suicida; Marlowe es ateo y asesino, lo mismo que Villon; Hölderlin se aisló en su locura durante más de tres décadas; Poe y Baudelaire nunca ocultaron su afición por el opio, el alcohol y la vida nocturna de los prostíbulos. Incluso algunos, por la condición de extrañeza en su obra permanecen fuera de ciertos cánones o son descartados por el grueso de los lectores, ya que están alejados de las tendencias literarias al uso y sus obras suelen ser vistas como oscuras e incluso herméticas.

Por eso el escritor es un ser peligroso cuando no aviene a plegarse ante las exigencias de un sistema que lo ignora y que a su vez le excluye, cuando concibe el acto creador como posibilidad de mundos habitables, de libertad mental en la lectura; cuando es un buscador de la belleza en el gran libro universal que le rodea; cuando hace esto, es visto como amenaza al orden, la medida, la norma. Los peligros que siempre han acechado a los escritores y sus obras, la censura o la indiferencia, las quemaduras de libros y bibliotecas desde tiempo inmemorial demuestran, en palabras de Gonzalo Márquez Cristo que “habita una sedición en todo conocimiento, y que para subyugar a los pueblos los tiranos conocen desde hace milenios la importancia de arrasar lo más sublime de su imaginación cultural” (2014: 10).

En consecuencia con todo lo anterior, la literatura aparece en *Hijos del fuego* ligada estrechamente a la vida como la trama sutil sobre la cual esta se sustenta. Las prácticas

²² Conrad, como marino, se exilió voluntariamente en el mar; también es un extraño para la lengua en la que escribió toda su obra: el inglés, pues el polaco fue su primera lengua.

asociadas al ejercicio literario —lectura, escritura, transcripción, traducción— y la versatilidad que explora distintas técnicas narrativas demuestran una preocupación constante en torno al oficio; su presencia reiterada obedece a la voluntad particular de construir un Yo cuyo anclaje en el mundo se dé a partir del acto escrito.

Es una meditación sobre el oficio y la existencia que se hace desde la literatura porque sólo en ella se encuentran respuestas, caminos de acción. Opciones de vida. Libertad, mundo interior, imaginación; crear mundos, hacerlos habitables y habitarlos. No es la única vez que Pérez escribió sobre este asunto, lo cual demuestra que para él, como para tantos otros escritores, la ligazón entre el oficio y la vida resulta ser de suma importancia por la razón de que ambos tienden a imbricarse de tal forma que la ficción desplaza a la realidad hasta llegar a ser “el único lugar soportable”. Los autores escogidos para habitar este conjunto de relatos también dan cuenta de preocupaciones de tipo vital, técnico y formal en cuanto al oficio, por lo que es evidente la enorme consciencia escritural que poseían estos personajes. En el diálogo constante con las obras de estos autores, César Pérez fue dibujando un mapa que le impidió extraviarse en una realidad que consideraba plana y anodina. Prueba de ello es este libro en el que se evidencia la madurez del fabulador lograda a pulso, nutrida con la lectura constante de los autores de su canon personal a través de los cuales se permitió vivir —es decir escribirse— de una manera cualitativamente más intensa si se quiere, al volcar en ellos el conjunto de obsesiones que le asediaban: el doble, los espejos, la muerte, el exilio, el sueño y la locura. En el ensayo biográfico *Dante Alighieri o el peregrino de los sueños* Pérez Pinzón (1996: 22-23) nos dice del poeta italiano, como si se estuviera describiendo: “lo sabemos estudioso, propenso a los ámbitos solitarios y a la meditación (...) Sin embargo, Boccaccio nos informa que consumía libros aunque lo rodeara un carnaval, además de su talante severo, acaso acre y seguro de la libertad que otorga un mundo creativo propio, jerarquía exclusiva del artista”.

Carlos Perozzo (1997: 10) en un ensayo que escribió para el Magazín Dominical de El Espectador con motivo de la publicación de la novela de César Pérez *Cantata para el fin de los tiempos*, dice acerca de Fabián Cabral, el personaje principal: “Aunque no sabemos cómo vive, lo imaginamos recluso en su biblioteca, leyendo ensimismado, recordando obsesivo, es decir, aislado en el tiempo y en el espacio” y podría pensarse que está

describiendo al autor pues en ese mismo número apareció un breve texto: “Sobre el oficio de escritor”, donde Pérez reflexiona acerca de su quehacer con la convicción esencial que brinda un destino hecho presente. Allí puede leerse:

Lawrence decía en 1920 que sólo el artista es libre porque vive en un mundo creativo propio. Esta frase justificaría el oficio de escribir; más hoy, cuando la libertad “formal” está sitiada de hostilidades y todo nos impide ejercerla. Sobra decir que ese “mundo creativo propio”, es exclusivo del artista verdadero. [...] Sólo el verdadero artista es libre y esa libertad se traduce en dicha que crea mundos para la imaginación. Creo, con Javier Marías, que la ficción es el único lugar soportable (11).

Al preguntársele, en una entrevista para el diario *El Nuevo Día* acerca del proceso creativo de *Hijos del fuego*, Pérez respondió:

Fue una gran aventura. Yo, que ahora soy un viajero en pantuflas, me hice contemporáneo de todos los tiempos, habitante de todos los lugares. [...] En Pompeya, compartí la visión del unicornio con Plinio el Viejo; caminé las montañas de China con el poeta Li-Po, que dedicaba versos a la luna; navegué los mares del mundo en un barco de Joseph Conrad; presencié el asesinato de Christopher Marlowe en una infame taberna de Londres...En fin. El libro me ocupó varios años de investigación serena. Lo hice muy despacio porque cada tema era una nueva felicidad, y todos queremos prolongar la felicidad. En cuanto al acto de escritura, fue relativamente fácil cuando ya había incorporado en mí cada uno de esos mundos, *cuando ya eran vivenciales*²³ (2004: 1D).

El crítico Gabriel Arturo Castro (2007: 247) corrobora, a propósito de Pérez:

Sus textos fueron, además, lugar de alusiones, intuiciones, originalidad, perfección formal, exactitud estilística, universalidad y cosmopolitismo. Literatura de influencias, derivaciones y revaloraciones, debido al asombroso conocimiento de los clásicos, cuyos autores le parecían cumplir el ideal artístico más noble y un motivo de obsesión vital [...] Su distanciamiento de los demás era un misterio, como si la soledad lo aislara en abismos. La soledad de un creador, del hombre de letras siempre tan activo; profesor universitario, tallerista de literatura, lector silencioso, todo el tiempo lo rondó su insistente biblioteca, en un diálogo con los seres de papel que encerraba su fe por el paraíso Borgesiano.

Esta soledad creadora se torna necesaria una vez que se ha entendido —mediante el concienzudo ejercicio de la actividad libresca— que leer es un exquisito hedonismo pues la

²³ El énfasis es mío.

lectura es una de las formas más ricas, imaginativas y estéticas de estar consigo estando en compañía de otros, y el medio de expresión más libre, ya que los pensamientos que suscita la lectura son tan íntimos y personales, que permiten el conocimiento del sujeto que nos causa tanta inquietud y es objeto de nuestra más profunda y activa curiosidad: nosotros mismos.

La lectura es propuesta como un acontecimiento que sacraliza el espacio y dota al tiempo de un transcurrir propio, cíclico, imperecedero, que es posible reactualizar. Esto resulta de la cada vez más fuerte noción de límite, o de relación problemática, de autocuestionamiento constante que implica la labor de escritura como el reverso necesario de la lectura. Quien escribe deja allí una porción de su vida y una cantidad mayor aún de su historia como lector, de las páginas que ha visitado.

La percepción o el concepto que tiene de sí el escritor se convirtió desde el siglo XVIII en una vía más de exploración interior, de auto conocimiento, de interpelarse e interpelar al mundo desde una escritura que refleje esos puntos de crisis y los posibles procesos de fragmentación parcial (o total) de la identidad, de lo que se conoce como “estar en el mundo”. Para decirlo con Ricardo Serna, “Con el Romanticismo [...] se hizo del yo un auténtico protagonista de la creación” y por eso, continúa “El autor, lo pretenda o no, siempre está presente en su discurso, bien de manera clara y consciente, o impensadamente a veces” (2009: 64-65).

El resultado de una vida dedicada a los libros, frecuentemente culmina en lo que se ha dado en llamar *bovarismo*, entendido como medida patológica de un estado de insatisfacción con la realidad, pero que don Alfonso Reyes define agudamente como:

Bovarista es el que se equivoca de buena fe al juzgarse; bovarista, el que se desdobra en una existencia ficticia —lo cual es distinto de equivocarse, aunque está fundado en el equívoco. [...] Los hay, como Amiel, que se libran de su esterilidad describiéndola. Otros —en el fondo los más creadores— inventan, por bovarismo, un tipo semirreal, seminovelesco; un doble a quien encargan de realizar, por las páginas de los libros, lo que ellos no realizan por las calles y plazas (1995: IV, 242).

De la misma o parecida opinión es Gérard de Nerval, quien en la dedicatoria de su libro *Las hijas del fuego* a Alejandro Dumas explica: “Existen, como usted sabe, ciertos

cuentistas que no pueden inventar sin identificarse con los personajes que imaginan” (1990: 72). El mismo Schwob nos cuenta cómo Petronio, al comenzar a escribir una historia de esclavos libertinos y vagabundos

reconoció sus costumbres entre las transformaciones del lujo; reconoció sus ideas y su lenguaje entre la conversaciones pulidas de los festines. Solo, ante su pergamino, de codos sobre una mesa de perfumada madera de cedro, fue trazando con la punta de su cálamo las aventuras de un populacho ignorado. (...) Se dice que, una vez concluidos los dieciséis libros de su invención, mandó llamar a Syrus para leerse los, y que el esclavo disfrutaba y reía a carcajadas, palmeándose los muslos. En aquel mismo instante, concibieron el proyecto de llevar a la práctica las aventuras imaginadas por Petronio (1998: 88).

Por su parte Roger Caillois (1997: 8) en la Advertencia que prologa su libro *Acercamientos a lo imaginario* considera, casi confidencial, que “En cierto modo, cada escritor, incluso el más reservado, nunca cesa de redactar una autobiografía enmascarada: su obra”. Es más, acaso sea válido afirmar que el subtexto implícito de toda obra literaria es la narración o descripción del proceso cuyo resultado es la obra misma, debido a que entran en juego pensamientos, emociones y sensaciones referentes a un tiempo y espacio concretos —mientras se escribe—; o elementos inconscientes como los deseos, las pulsiones, miedos e instintos y recuerdos latentes o reprimidos (de vivencias y lecturas), por nombrar solo algunos. La libertad que proviene del espíritu creativo y la suma de lecturas interiorizadas como vivencia propia dotan a esta escritura de un valor estético y existencial.

Por ello, desde el sugerente epígrafe de Joseph Conrad que encabeza *Hijos del fuego*: “Todos somos personajes de nuestra propia literatura”, hasta el relato que cierra el libro “El espejo de monsieur Baudelaire”²⁴ cuyo narrador es biógrafo, lector y traductor, se hace explícito el interés y la apropiación de los temas o búsquedas recurrentes de los autores escogidos hasta convertir tales temas en asunto literario, en los resortes que ponen

²⁴ *Hijos del fuego* es un libro circular: empieza en la muerte con el relato “El regreso del capitán”. Su protagonista, Conrad, es un autor muerto que navega atrapado en una especie de “limbo” literario cuyo paisaje es su propia obra; y se cierra con “El espejo de monsieur Baudelaire”, relato donde biógrafo-lector y autor se unen en el espacio metafísico de la tradición, del reconocimiento mutuo de su genio literario. En las líneas finales, Poe se pregunta, trasladándonos al relato inicial, que es un *regreso*: “¿Habrá anclado ya su nave en un lugar decente? Debo apresurarme para no dejarlo solo” (145).

en movimiento todas las piezas narrativas a partir de dos ejes: la imaginación y la erudición. En el caso de este último relato, es posible constatar que para su elaboración César Pérez tomó como uno de sus modelos, y en ocasiones asumió el tono del ensayo biográfico “Edgar Poe, su vida y sus obras” publicado en la primera edición de la traducción de Baudelaire de *Historias extraordinarias* en 1856 y que sirvió de prefacio a las ediciones posteriores.

La capacidad de crear piezas literarias cuya autenticidad se soporta en el ejercicio de reescritura, y la corrección formal y estilística de las mismas como fruto de incontables relecturas previas de la tradición, permiten inferir que en *Hijos del fuego* se desarrolla progresivamente un intento de verificación del yo como entidad esencialmente literaria, en la que la experiencia fenoménica de la vida de todos los días es reemplazada, suplantada o está íntimamente influida por la procedencia libresca de ese “yo” que se propone construir; de manera que César Pérez se desdobra en los personajes de su libro, se vuelve otro; es decir, se convierte en cada uno de estos autores. Al biografiarlos escribe su propia biografía, la de sus vivencias y lecturas. De ellos adopta el tono, el estilo o los motivos, las preocupaciones y la obra misma —ya sea textualmente o mediante alusiones— para impregnar el texto de una atmósfera decididamente literaria, donde la lectura y la escritura son coordinadas, señales del sendero; topografía única pues se contempla a sí misma y se piensa a sí misma en virtud de los códigos particulares que la componen.

Para Borja Rodríguez Gutiérrez (2009: 5) en efecto, “El escritor imagina, crea y de esta manera vive otras vidas, las vidas que otro hombre no podría vivir, las vidas que se han quedado a la vuelta del camino por decisiones de uno mismo, por casualidades, por combinaciones de circunstancias ajenas a nuestra voluntad e intención. El escritor, para vivirlas, las imagina, las recrea, las diseña y planifica y se pone en el lugar del hombre que no es, pero que podría haber sido”. En “El espejo de monsieur Baudelaire” Pérez informa a través del narrador, asombrado por la lectura de Edgar Allan Poe:

Poco a poco fui descubriendo en ese escritor mis propias ideas, los temas que me inquietaban y siempre me habían pertenecido; los énfasis dramáticos y hasta la forma de escribirlos, tenían ese tono particular que por años yo había buscado en vano [...] Y al fin descubrí que la vida de aquel escritor, hasta entonces desconocido en Europa, estaba en sus relatos; esos textos escalofriantes eran

la reunión de todos sus días. Pero más desconcertante que esa conclusión, aguda aunque no muy meritoria si se tiene en cuenta que los escritores no pueden evitar su vida dentro de su obra, fue descubrir que esa vida, con todos sus componentes interiores y exteriores, con sus desdichas y pasiones, sus empatías, y sobre todo sus diferencias, era también mi propia vida (2003: 132).

Si, teniendo en cuenta la perspectiva expuesta más arriba por Rebeca Martín López, el libro *Hijos del fuego* evidencia la presencia reiterada del motivo literario del doble como reescritura de la tradición y a través de él expresa la crisis de identidad afín a la literatura moderna; si este libro además admite su inclusión, junto con otras obras en la corriente literaria que aquí hemos denominado ficciografía; y si, por último, Pérez crea, de acuerdo con Borges, a sus precursores volviéndolos a ellos y sus obras parte de su literatura, es posible entonces que a esta serie de relatos se añada tal vez un cometido adicional: el de servir como inscripciones funerarias, monumentos votivos, testamentos o invocaciones que tienen como destino un panteón en el más allá habitado por sus mayores a la manera de los *tableau* de la Edad Media, especie de epitafios cuya función era la de preservar la memoria de la vida y los hechos de las personas pertenecientes a la sociedad letrada de la época, como lo refiere Philippe Ariès en *El hombre ante la muerte* (1992: 230). En los relatos de Pérez también se indaga por el fin y el origen en un sentido metafísico, casi cosmogónico.

Tal como lo indica Francisco García Jurado “Nos sigue pareciendo un hecho mágico que unos libros, los modernos, nos puedan hablar precisamente de otros libros, los antiguos. Esto convierte a la literatura en estimulante juego y en biblioteca viva, capaz de contar incluso la historia de sí misma como tal literatura, si bien de una manera bastante lejana a la de las historias de la literatura que se encuentran en los libros académicos” (2010: 1). En este sentido, en *Hijos del fuego* se reúnen una serie de autores que también son lectores unos de otros; construyeron sus obras leyendo a sus predecesores, quienes a su vez resultaron influidos por otros de la misma forma en que los lectores-autores futuros construirán las suyas partiendo de éstos, dejando en ellas claves mediante la cita textual, la alusión y la elaboración narrativa. El mismo título del libro señala el parentesco, el vínculo fraterno de filiación al poder creador y destructor de la literatura, a la demanda de compromiso que mantiene a lo largo de los siglos con sus oficiantes, hermanos de penurias y gloria, generalmente póstuma. La identificación es posible porque en su condición

expresiva la literatura permite establecer un vínculo cercano y estrecho con un autor predilecto. Se cumple así por lo menos en el plano más general el propósito de “invocación a los muertos” para interrogarles, recibir consejo y adquirir sabiduría. García Jurado (3) lo explica así: “En realidad, nuestra querencia por el binomio del autor-obra obedece a razones bastante humanas: necesitamos leer imaginando al autor, y así poder dialogar con él, al menos mentalmente”.

De esta manera, para nosotros el escritor imaginado es aquel que se asume como parte de una tradición conformada por su canon personal, es decir por un conjunto de obras o autores con los cuales el escritor se siente identificado, hermanado, a causa de búsquedas estéticas o existenciales de naturaleza similar; con lo cual la literatura para él no sería concebida únicamente como un proceso creativo sino también como el medio a través del cual se descubren los modos que permiten dotar a la vida de elementos estéticos, o sea, de configurar un destino posible, su destino. Como bien lo sintetizó Jorge Luis Borges (2001: 352) “Escribo, sin embargo, porque para mí no hay otro destino. (Eso lo sé, desde la ya remota niñez). [...] Cada hombre tiene su destino, más allá de la ética; ese destino es su carácter; ese destino es la ética secreta del hombre”. Un hombre (un escritor), entonces, no sería más que la suma de sus lecturas. Baudelaire-Pérez diría, al referirse a los sucesos contados en la obra de Poe que actúan como paisaje o referente de su propia vida —de su propia lectura-escritura— que “todo ello era leído en sus obras y vivido en mi experiencia imaginada” (2003: 139). Así pues, en este sentido el tipo de escritor propuesto aquí coincide con un ideal casi arquetípico: erudito, bibliófilo, pero también imaginativo, vivencial; dueño de un excelente pulso y de un criterio depurado a la hora de escoger sus intereses estéticos; transgresor, inconforme, crítico del mundo y de la realidad que le tocó en suerte.

Para mencionar como un solo ejemplo elocuente de lo expuesto arriba, o mejor, para no pasar por alto al autor de una obra insoslayable, cabe recordar aquí al escritor mexicano Juan José Arreola —cuya devoción por Borges es bien conocida y que cultivó como pocos en Hispanoamérica la corriente ficciográfica—, quien “abre” por decirlo de alguna manera su obra cuentística con el libro *Confabulario*. En un texto a medio camino entre lo narrativo y lo autobiográfico titulado “De memoria y olvido”, que puede ser leído

como una especie de prefacio a dicho libro o como texto de creación literaria por derecho propio, Arreola revela: “Soy autodidacto, es cierto. Pero a los doce años y en Zapotlán el Grande leí a Baudelaire, a Walt Whitman y a los principales fundadores de mi estilo. Papini y Marcel Schwob, junto con otro centenar de nombres más y menos ilustres” (1996: 48-49). Allí Arreola reconoce a sus precursores y paga su deuda literaria con ellos al señalarlos como influencias determinantes en su escritura, es decir, en su vida. Más adelante, en un párrafo que nos parece necesario incluir y que transcribimos con sumo deleite, el mexicano prosigue:

Una última confesión melancólica. No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka. Desconfío de casi toda la literatura contemporánea. Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor. Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana: en ellos delego la tarea que no he podido realizar. Para facilitarla, les cuento todos los días *lo que aprendí en las pocas horas en que mi boca estuvo gobernada por el otro. Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiente*²⁵ (49).

Acaso gracias a estas últimas líneas y a las felices correspondencias y encuentros que siempre depara la literatura, conviene señalar asimismo las concomitancias simbólicas que reúne el elemento *fuego* presente en el título del libro de César Pérez como generador de sentidos. Para Nerval el linaje de los hijos del fuego se remonta hasta Kaín, hijo de Eblis, el ángel de luz que rivaliza con Adonai. En el mundo subterráneo Kaín le anuncia a su descendiente Adoniram que hace parte de una “raza industriosa y oprimida” pues como hijo ilegítimo de Heva esposa de Adán, fue condenado a servir a su hermanastro Habel: “Adonai estaba con él, ¿qué más se necesitaba? Así, mientras yo regaba con mis sudores la tierra en la que él se sentía rey, él por su lado, ocioso y acariciado, pastoreaba sus rebaños y dormitaba bajo los sicomoros. [...] Así rechazó siempre ese Dios celoso el genio inventivo y fecundo, y dio el poder con el derecho a la opresión a los espíritus vulgares” (2004: 1020).

²⁵ El énfasis es mío.

El fuego se identifica con el ánimo industrioso y el genio creador, pero además, lo proscrito de su condición como espíritu de las profundidades infernales le lleva siempre a rebelarse ante la autoridad, el poder inicuo, opresor e injusto. Surge así otra vinculación de los autores reunidos en este volumen con lo prometeico, lo transgresor, la naturaleza titánica que desafía a los dioses y entrega a los hombres el pilar de la civilización, la cultura, la técnica, la luz. Como Lucifer, Prometeo es un portador de la luz; es un humanista y es castigado por ello. Gastón Bachelard (1966: 27) aporta señales a la comprensión del talante maldito y rebelde de nuestros autores cuando comenta: “Como portadores de antorchas siniestras, los hombres míseros transmiten, de edad en edad, el contagio de sus sueños de solitarios”; y sigue apelando a la condición subversiva del escritor al afirmar que “El incendiario es el más disimulado de los criminales” (28). Vale la pena recordar a “Eróstrato, incendiario”, texto perteneciente a las *Vidas Imaginarias* de Schwob. Obsesionado con los versos de Heráclito que proclamaban el dominio del fuego, Eróstrato entra furtivamente al templo de Artemisa para levantar el velo de la Diosa. Tras quemar el Artemision en Éfeso, Eróstrato, una vez capturado por la guardia de Artajerjes “hubo de declarar, más tarde, que era hijo del fuego. Su cuerpo se hallaba marcado, bajo la tetilla izquierda, con una media luna que pareció inflamarse cuando le aplicaron la tortura” (1998: 46).

Es fundamental, para continuar con las aproximaciones a la figura del escritor imaginado y la condición ígnea de los escritores reunidos en *Hijos del fuego* traer aquí, de nuevo, las palabras de Bachelard pues amplían extensamente el horizonte de sentidos, a la vez que sintetizan las características más sobresalientes de estos autores y apuntan hacia nuevos caminos de interpretación y descubrimiento:

El fuego sugiere el deseo de cambiar, de atropellar el tiempo, de empujar la vida hasta su término, hasta su más allá. La fascinación es entonces verdaderamente arrebatadora y dramática; ella ensancha el destino humano; une lo pequeño y lo grande, el hogar y el volcán, la vida de una hoguera y la vida de un mundo. El ser fascinado escucha la *llamada de la pira*. Para él, la destrucción es algo más que un cambio: es una renovación. Esta muy especial y, por tanto, muy general ensoñación, determina un verdadero complejo donde se unen el amor y el respeto al fuego, el instinto de vivir y el instinto de morir. Podría llamársele *complejo de Empédocles*. (32).

El *complejo de Empédocles* y la figura histórica del mismo fungen aquí como un punto de encuentro para algunos de los escritores relacionados con *Hijos del fuego*. De este filósofo de la Magna Grecia cuya biografía está enriquecida con toques de leyenda, se dice que tenía facultades mágicas, el poder de curar a los enfermos, ahuyentar la peste, hacer cesar las lluvias y las tormentas y hasta ejercía su potestad sobre la muerte. Marcel Schwob, lo mismo que Friedrich Hölderlin escribieron acerca de él. El primero le dedicó el breve texto “Empédocles, dios supuesto” incluido en sus *Vidas imaginarias*, y el poeta alemán redactó tres versiones —nunca concluidas— de una obra de teatro titulada *La muerte de Empédocles*. Ambos autores coinciden en la versión de que su muerte tuvo lugar cuando se arrojó al cráter del Etna y que de él sólo quedó una sandalia de bronce que luego fue arrojada de vuelta por el volcán.

Lo volcánico también aparece en Nerval como vía de acceso al inframundo y como llamado. El narrador de “Octavie” una de *Las hijas del fuego*, en un viaje a Nápoles siente, al final de la noche un “polvo caliente y sulfuroso” que le impide respirar. Se dirige al castillo de San Telmo y desde allí contempla sin terror el Vesubio “cubierto todavía de una cúpula de humo” (2004: 327). Luego se dirige a Herculano y junto a su compañera visita Pompeya: “Cuando llegamos al pequeño templo de Isis, tuve la dicha de explicarle fielmente los detalles del culto y de las ceremonias que había leído en Apuleyo. Quiso representar ella misma el personaje de Diosa, y yo me encontré a cargo del papel de Osiris cuyos divinos misterios expliqué” (327).

Del mismo modo en *Hijos del fuego* Plinio El Viejo, personaje del “El hombre del Vesubio” define su temperamento como “montaraz y volcánico” (2003: 59). La redacción de sus memorias se ve interrumpida por los frecuentes temblores: “Otra vez la tierra se ha puesto nerviosa; de nuevo otro sismo mancha mi escritura” (63); “Otra vibración me hace dudar de mi confianza pasada. El monstruo sacude su rugosa piel; quiere arrojar fuego por las ventanas de sus narices, y mi mano se encoge” (65). Cuando la erupción es inminente escribe:

No puedo continuar aunque quisiera. Hace un momento oí los pasos de mi hermana Plinia; eran ansiosos; sus palabras, alarmadas: “¡El humo del Vesubio cubre el horizonte!”, dijo, y un lejano estruendo cortó su voz. Pensé en Pomponiano de Stabies, pensé en los amigos que me requerían.

Calcé las sandalias y busqué una terraza para ver mejor el portento. [...] He ordenado que preparen los cuatrirremos. El rescate debe ser inmediato. Mientras espero, siento que algo más que auxiliar a los infelices me atrae hacia el lugar. La pena por mis amigos y la población desdichada me abruma, pero la seducción de conocer al monstruo también me arrastra hacia allí. Éstos son mis últimos signos; ya me informan que las naves están preparadas y aguardan mi presencia gobernante; y entonces vuelvo a oír las lentas palabras del druida premonitorio. Ahora me dicen que ya he cumplido un lustro después del medio siglo, que el destino inapelable me espera allí, a poca distancia; me espera en el fuego de Pompeya (66).

Las llamas crean y destruyen, queman e iluminan, dan calor al hogar y contaminan con las cenizas que dejan a su paso; torturan a los pecadores en el infierno pero también purifican el alma de los místicos en sus visiones. Estas oposiciones conviven en los relatos de Pérez, se dan cita en el fuego como elemento unificador; chispa divina, hoguera en la noche y pira funeraria, hogar y volcán, danza erótica e instinto de muerte, expiación e inmolación que deben cumplirse pues éste es el sino, la maldición que portan en la frente sus hijos.

CAPÍTULO 4. La ficción como afirmación ontológica

El hombre, cuya esencia es la de ser a la vez demiurgo e invención, siempre ha deseado habitar las páginas de su literatura. Hacer de ésta no únicamente el lugar donde repose el registro de sus sueños y sus miedos, los aciertos de su periplo como especie, sino también convertirla en el espejo que le refleje. Los versos del “Arte poética” de Borges son precisos: *el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara*. La literatura, de todas las actividades del hombre es la que le permite un más profundo e intenso conocimiento de lo que es, pues el ser humano no sólo es capaz de verse en ella, sino que muchas veces está literalmente dentro de ella junto a los personajes que ha creado a su imagen y semejanza, es decir junto a, o mejor, dentro de sí mismo, narrándose. Son varios los ejemplos: Scheherazada cuenta al rey Schahriar la historia de las Mil noches y una noche; Dante es un personaje de la *Divina comedia*; Don Quijote escucha sus propias hazañas escritas por Cide Hamete Benengeli de boca del bachiller Sansón Carrasco; Hamlet y la corte de Elsinor ven el asesinato del padre de Hamlet representado por una compañía de actores itinerantes; en el palacio de Príamo Helena teje en una gran tela las batallas que por ella han librado los aqueos y los troyanos, etc. Las obras más altas de la literatura son las que cumplen esta función y este anhelo.

Como resultado de la profundidad de la mirada, de este asomarse verticalmente al interior del alma, la imagen que devuelve la literatura, aunque conmovedora, chocante o placentera es siempre diferente. Es en la distorsión de este espejo —que también es ventana, caleidoscopio, laberinto, acceso a otros mundos insospechados— donde radica su encanto. Quien es reflejado se observa con los ojos del deseo y por lo tanto siempre es otro quien devuelve la mirada. Una mirada transformada, capaz de cambiar al observador. La literatura cambia como la imagen que el hombre tiene de sí y cambia al propio hombre, le permite vivir una realidad ramificada, extensa, múltiple, enriquecida con la imaginación —vieja lámpara de Aladino— función poética de la Psique, silencioso acto creador que ocurre dentro del ser.

Según Reyes (1995: XIV, 82) de las tres actividades del espíritu la filosofía se ocupa del ser; la historia y la ciencia del suceder real, perecedero o permanente; y la literatura de

un suceder imaginario, “aunque integrado —claro es— por los elementos de la realidad, único material de que disponemos para nuestras creaciones”. Para él sólo hay literatura cuando la intención semántica —que se refiere al suceder ficticio— y la intención formal —que se refiere a la expresión estética— se juntan, es decir cuando operan de manera conjunta la ficción y la forma; por lo mismo, aunque a la ficción llamaron los antiguos imitación de la naturaleza o “mimesis” Reyes opina que:

El término es equívoco desde que se tiende a ver en la naturaleza el conjunto de hechos exteriores a nuestro espíritu, por donde se llega a las estrecheces del realismo. Claro es que al inventar imitamos, por cuanto sólo contamos con los recursos naturales, y no hacemos más que estructurarlos en una nueva integración. Pero es preferible el término ficción. Indica, por una parte, que añadimos una nueva estructura —probable o improbable— a las que ya existen (82).

De manera que para Reyes “El procedimiento literario por excelencia es la ficción” (XV, 91). Por ello podemos afirmar que la realidad de la literatura no admite otra más que la de ella misma, se cierne sobre sí con tal perfección espiritual que nada más necesita. Como expresión artística del ser, la literatura está constituida por visiones de mundo, creencias, esperanzas, etc. por lo que su valor de verdad estriba en el deseo de transformar el mundo a través de la obra; es instrumento de cambio y resistencia, centro de pulsación espiritual y permanencia humana cuyo criterio de validez se funda en la realidad autónoma que enuncia. La literatura aporta conocimiento pues en la ficción se asocian elementos de la realidad organizados de manera inédita y auténtica que crean, a través del lenguaje, su propia realidad.

Toda “realidad” como constructo probable, como espacio en potencia es siempre imaginaria, la creamos. En esta creación, el acto poético transforma el espacio en un ente lúdico que se configura en nuestro interior; sólo percibimos aquella porción presentada a nuestros sentidos y que se organiza o adquiere significado al interior del espíritu. Según Gabriel Arturo Castro “Lo lúdico le da ánimo y significado al hecho creador, lo fundamenta al conectar lo real con lo imaginario, al marcar la densidad del tiempo y hacer del espacio una experiencia sentida, la humanización del mundo” (2012: 87). Más adelante Castro destaca el valor intrínseco de la creación como posibilidad de trascendencia, crecimiento, verdad esencial que enaltece al hombre y desafía todo aparato coercitivo: “La imaginación

y la ficción deben en la práctica modificar al hombre a través del poder espiritual y cognitivo de la palabra, por medio de su eficacia de liberación” (90).

El lenguaje con el que percibimos y expresamos estos procesos articula sentidos, abstrae lo material y nombra su propia ausencia permitiendo una interpretación más amplia de los fenómenos dados. Es confrontación, obliga al cuestionamiento del ser. Nombra —cuando alcanza su máxima expresividad al mostrar todos los pliegues y fisuras del entramado del mundo— la misma imposibilidad que también entraña su esencia, y desnuda nuestro estrecho comercio con el misterio de la vida, de nosotros mismos; porque sólo frente al abismo, como lo quería Nietzsche, conoce el ser.

Como tejido de nuestro espacio vital el lenguaje es riesgo, ruina y reconstrucción. En él nos inmolamos y sólo por él nacemos. Recordemos que para Heidegger “el lenguaje es la morada del Ser”. En *Hijos del fuego* el lenguaje cumple con las premisas propuestas por Reyes. Suceder ficticio y expresión estética conviven en las diez biografías literarias de los autores-personajes. Lenguaje literario, intuición poética, pulsión de muerte, erudición e imaginación añaden una “nueva estructura” a las existentes, amplían nuestra realidad.

Está demostrado que la materia, no es más que una forma de energía (2006: 91) y por tanto es posible afirmar que cada uno de los pensamientos, evocaciones, manifestaciones o reacciones psíquicas ocurridas durante la lectura incluidas las de orden epifánico, poético y espiritual que tienen lugar gracias a la sinapsis neuronal, es decir al intercambio de información electroquímica (energía), no son menos “reales” o consistentes que lo que se acostumbra a llamar materia o sustancia²⁶. En ellos actúa la energía y está configurada la posibilidad, la potencia, la incertidumbre de lo que es y no es de manera simultánea. Todo es percepción, pensamiento —“representación”²⁷, diría Schopenhauer—, todo es incorporado en la red de recuerdos, experiencia adquirida y noción de sí llamada

²⁶ Al respecto nos remitimos a las investigaciones del neurobiólogo italiano Giacomo Rizzolatti sobre las *neuronas espejo* y los conceptos desarrollados a partir de estas por el neurólogo y psicofísico Vilayanur Ramachandran.

²⁷ “El mundo es mi representación: la verdad aquí enunciada es aplicable a todo ser que vive y conoce, aunque sea el hombre quien tiene conciencia de ella; es necesario decir que poder conocerla es alcanzar el sentido filosófico. Cuando el ser humano conoce esta verdad está para él legítimamente demostrado que no conoce el Sol ni la Tierra, sino apenas un ojo que ve el Sol y una mano que entra en contacto con la Tierra, y en consecuencia el mundo que lo rodea sólo existe como representación, en relación con otro ser que le percibe, es decir con él mismo” Arthur Schopenhauer en *El libro de la Tierra, Antología Mayor* (2014: 68).

conciencia. Así, una realidad enriquecida a través de la experiencia estética y poética, intelectual y emocional del lenguaje es visualizada de forma diferente por cada individuo de acuerdo con su bagaje “ficcional”, o sea con la manera en que la literatura le ha permitido vivenciar distintas posibilidades de existencia. En opinión de Castro (2012: 82-83):

Las imágenes desencadenadas por la lectura aparecen como una propiedad de riqueza variable de la imaginación del lector, auxiliado por las necesidades de la memoria social. La recepción mencionada depende, entonces, de la visión de mundo de quien lee, la diferenciación de contextos que pueda realizar, de acuerdo con el grado de competencia lingüística, creativa y cultural. [...] Para el lector, la actualización del contenido debe moverse de manera cooperativa, activa y consciente, lo cual significa que debe estar emotiva y psicológicamente dispuesto a recibir la mejor información que contiene el texto, obteniendo así su comprensión y transformación. La realidad de la fábula es el mundo probable, imaginario, fantástico, lúdico y creativo del lector, quien al recrear el texto efectúa una ruptura en la idea tradicional de la comunicación, iniciando un debate y un diálogo, una actividad reflexiva que implica el propio hacer en el que cada individuo, al mismo tiempo que descodifica un mensaje, puede deconstruirlo y construirlo, en fin, logra expresarse a través de él.

Si para Nerval, por ejemplo, el sueño es una segunda vida es porque para él la literatura es otro sueño tan real como la vida, quiere hacer real en la escritura su sueño, recordando un poco a Calderón. Este sueño, como lo prueba su obra, es un hecho activo, transformador, ya que la naturaleza que le impulsa es metafísica, es decir poética. Para el escritor toda existencia es literaria.

Cada uno de los relatos de *Hijos del fuego* es un orbe a la vez cerrado y abierto donde la historia y la ficción crean una realidad particular y un tiempo palpable, tangible, cuya densidad proviene del peso de todos los siglos de la tradición más el eterno presente del lector que la actualiza. Esto es posible porque si hemos admitido ya en un capítulo anterior que la literatura puede permear, modificar la Historia y convertirla parcial o totalmente en un hecho ficcional, así mismo la realidad individual-histórica es susceptible de acoger las propiedades ficcionales, expresivas, ontológicas y metafísicas de la literatura. Si para los mayas “el tiempo es arte” puede colegirse que la realidad —apuntalada por nuestra percepción del tiempo— es en sí misma una expresión de carácter estético que toma cuerpo de modo colectivo; es un constructo, un tejido de relatos, de historias, de *vidas*. Ésta

es otra de las propuestas estéticas de *Hijos del fuego*: la vida es una oscilación perenne entre escritura y lectura, y la literatura, acudiendo nuevamente a Valéry, una historia más que todos nos encargamos de escribir, la historia del espíritu como “productor o consumidor de literatura”.

En este libro se mencionan constantemente los libros que prefiguran a *Hijos del fuego*, aquellos sin los cuales su existencia hubiera sido imposible. Es un libro hecho de libros. La obra de los autores le sirvió a César Pérez para dotarlos de una identidad literaria e histórica equiparable a la vida y tomar de ellos los rasgos vitales y literarios únicos, esenciales, que le permitieron narrar la vida de estos escritores como si él —Proteo en ciernes— fuera cada uno de ellos escribiéndose a sí mismo. Borges —eminente y omnímodo Proteo— afirmó con fina intuición que cada escritor *crea* a sus precursores y que a su vez la labor de estos “modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (2008: II, 109).

Al escribir se configura la posibilidad de un “yo” adicional estructurado a partir de la lectura como vivencia, de la experiencia subjetiva que sólo se vuelve comunicable escribiéndola una vez que ésta —siguiendo el involuntario (inconsciente) ejemplo de Perséfone— ha pasado algún tiempo en el inframundo psíquico donde se transforma y sale a la luz para devolver una respuesta tentativa al llamado tanático que implica toda lectura como *ars morendi*. Esta respuesta que es la escritura es el verdadero destino y la función del escritor: crear, pues el escritor es un habitante de la Historia objetiva-colectiva de la civilización y de la especie, pero también, simultáneamente es depositario y partícipe de la historia de la literatura que, aunque está contenida en aquella, no por ello es menos vasta. Así, la literatura para el escritor es un compromiso social, espiritual y estético. Por ello al comienzo del relato “El espejo de monsieur Baudelaire” el narrador afirma que “Una vida bien escrita es tan difícil de llevar a cabo como una vida bien vivida” (2003: 131); aunque al final, cuando gradualmente crece la identificación con el Otro admita: “Sólo me quedó el ingrato desengaño de saber que escribir una vida ajena es tan difícil como vivir la propia. ¿Cómo es entonces que en un minuto de pensamiento podemos reconstruir la propia vida a través de imágenes tan vívidas que no dejan espacio vacío y todo lo llenan?” (142). Tal cuestionamiento implica la capacidad de trascendencia temporal, circularidad o condición

sincrónica de la literatura, a la vez que confirma la realización vivencial —de la cual el asombro es una de sus constantes— para quien la ejerce.

De acuerdo con Blanchot (2007: 280), apoyándose en las concepciones acerca del trabajo expresadas por Hegel y Marx, todo objeto es la realización de un proyecto hasta ahora irreal cuya existencia implica la negación del estado anterior del mundo, pues este se transforma con la presencia, con la irrupción de algo que antes no existía. Entonces, se pregunta “¿qué hace el escritor que escribe?” Aquí ensaya una respuesta a este interrogante y a quienes desprecian la literatura cometiendo “la insensatez de creer que la condenan al considerarla nada”, porque el escritor hace:

Todo lo que el hombre que trabaja, pero en grado eminente. También él produce una cosa: es, por excelencia, la obra. La produce modificando realidades naturales y humanas. Escribe a partir de cierto estado del lenguaje, de cierta forma de cultura, de ciertos libros, a partir también de elementos objetivos, tinta, papel, imprenta. Para escribir le es preciso destruir el lenguaje tal como es y realizarlo bajo otra forma, negar los libros haciendo un libro con lo que ellos no son. Con seguridad, ese libro nuevo es una realidad: se ve, se toca, se puede incluso leerlo. [...] El volumen escrito es para mí una innovación extraordinaria, imprevisible, tanto que me es imposible, sin escribirlo, representarme lo que pueda ser. Por eso es por lo que me parece algo así como una experiencia, cuyos efectos, por conscientemente que sean producidos, se me escapan, frente a la cual no podría reconocerme el mismo, por esta razón: que en presencia de algo distinto me convierto en otro distinto, pero por esta razón aún más decisiva: que esta cosa distinta —el libro—, de la cual no tenía más que una idea y que nada me permitía conocerla desde antes, es justamente yo mismo convertido en otro distinto (281).

Por eso resulta necesario destacar aquí la opinión de Borges acerca del libro como el más asombroso de los instrumentos del hombre; si los demás son extensiones de su cuerpo, “el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación” (2008: IV, 197); aserto que corresponde con el espíritu y la intención de este trabajo, con el propósito de evidenciar las posibilidades ontológicas de las realidades, de las vidas imaginarias; porque, siguiendo a Blanchot (2007: 281) si el libro, al entrar en el mundo opera transformándolo y negándolo, “También él es porvenir de muchas otras cosas, no solamente libros, sino que, por los proyectos que pueden nacer de él, las empresas que favorece, el conjunto del mundo, del

cual es reflejo cambiado, es fuente infinita de nuevas realidades, a partir de lo cual la existencia será lo que no era”.

De tal manera el ejercicio literario es transformación, cambio, proceso siempre inacabado y a la espera de un gesto que le complemente. El escritor deja de ser él mismo a medida que escribe su obra, todo en él cambia, ya no es el mismo que era antes de escribirla o imaginarla; se han puesto en juego fuerzas que secretamente modifican su ser, o en palabras de Blanchot “El escritor no se halla, no se realiza más que por su obra; antes de su obra, no sólo ignora quién es, sino que él no es nada” (273), entendiendo entonces que la escritura comporta una de las actividades más enfáticas de afirmación existencial. Por su parte el lector accede a otros tiempos y espacios, a otras realidades y toma una nueva consciencia de sí y del mundo a partir de su lectura. Y si el escritor no se realiza más que en su obra, Blanchot define esta como:

Palabras reales y una historia imaginaria, un mundo donde todo lo que ocurre está tomado de la realidad, y ese mundo es inaccesible; personajes a los que se da por vivos, pero que sabemos que su vida viene de no vivir (de quedarse en ficción), entonces, ¿una pura nada? Pero el libro está aquí, se toca, se leen las palabras que no se pueden cambiar; ¿la nada de una idea, de algo que sólo existe si es comprendido? *Pero la ficción no se comprende, se vive en las palabras a partir de las cuales se realiza y es más real, para mí que la leo o la escribo, que muchos acontecimientos reales*²⁸, ya que se impregna de toda la realidad del lenguaje y, a fuerza de existir, se cambia por mi vida (300).

Como escritor de ficción César Pérez se reflejó en los escritores biografiados dejando en ellos rasgos de su propio carácter, al considerar su existencia como un hecho ficcional; es decir, Pérez se asume más real en la medida que alcanza un suelo ontológicamente firme gracias a la identidad y continuidad que la literatura le brinda para existir y reconocerse. Tanto los personajes como el autor se nos hacen más vívidos, encuentran la confirmación de su existencia en estas biografías literarias, imaginarias.

Al biografiar a estos escritores Pérez aventura una suerte de involuntario testamento literario que da fe de su trabajo artesanal de orfebre empeñado en la elegancia formal, expresiva y musical del texto; y del compromiso entusiasta del fabulador con la imaginación, siendo su momento de mayor madurez y elaboración intelectual este volumen.

²⁸ Énfasis mío.

Cada relato es una narración entre líneas de las vicisitudes, cumbres, tropiezos y abismos de lo pensado, vivido y sentido en todos los días de su experiencia lectora. Podría llamársele a esta intención —combinando aquí dos títulos de Borges— la de acometer las “Magias parciales de Pierre Menard” aunque en verdad sean las del Quijote; especie de palimpsesto que resulta de la total identificación con un autor determinado. En “Pierre Menard, autor del Quijote” dice Borges de este autor francés que “Dedicó sus escrúpulos y viglias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente” (2008: I, 537). Sin embargo es en el ensayo titulado “Magias parciales del Quijote” donde el autor argentino explicita la propuesta esbozada en el relato citado: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (II, 57). De igual modo Pedro Alejo Gómez Vila expresa: “Arduamente los historiadores pretenden hacer coincidir las imágenes con la verdad. Pero lo cierto es que la mayor ficción es la historia total” (1996: 12).

Entonces, para los escritores que viven en las páginas de *Hijos del fuego* la existencia toma forma a través de la obra que cada uno forjó y de su correspondiente lectura, que en un individuo particular —el escritor César Pérez Pinzón— puso en movimiento los resortes de la creación literaria para dotar al autor y a sus personajes de nuevas posibilidades vitales. En Pérez el desplazamiento de su eje ontológico alcanzó los mundos existenciales y ficcionales creados previamente por sus personajes, y para éstos su destino fue encontrarse más allá o más acá de la muerte habitando historias que en otro de los mundos posibles tal vez las hubieran escrito ellos mismos para encontrarse o reflejarse, acaso porque esas historias, que eran sus propias vidas y la condición doblemente literaria que les esperaba al convertirse en seres de ficción, ya estaban escritas desde siempre.

REFLEXIONES FINALES

Las relaciones entre *Hijos del fuego* y las demás obras que complementan el corpus de este trabajo me permitieron confirmar la naturaleza orgánica de la literatura, su condición de ente dinámico, vivo, hecho de lenguaje e imaginación, que no se mira únicamente en el espejo de sus propios laberintos sino que también se ocupa de las preguntas fundamentales del ser, de los motivos y razones de la existencia. Me fue posible reconocer —a partir del rastreo y el contraste de las obras y voces que se sumaron a esta investigación con el propósito de trazar el linaje literario, tradición o corriente de influencias y precursores de la Ficciografía— los aspectos imaginarios, ficcionales y eminentemente literarios de la existencia humana que destacó Marcel Schwob en el prólogo de *Vidas imaginarias*, al resaltar lo único y esencial en cada individuo poniendo en cuestión los conceptos de “veracidad” y “verdad histórica”.

Aquí es interesante subrayar que si la vida es una obra de arte en permanente construcción, la biografía, en consecuencia, es una obra ficcional; la “realidad” ya no es entonces el paradigma supremo, es reemplazada por la libertad poética. Es decir, siguiendo las premisas propuestas por el autor francés y que fueron recogidas por sus continuadores, es lícito aseverar que los aspectos estéticos de la existencia adquieren mayor relevancia comparados con el mero registro lineal de los hechos.

Con una intención más práctica que taxonómica y en aras de la claridad decidí separar los antecedentes de la Ficciografía en tres etapas: Plutarco, Suetonio y Diógenes Laercio en el período clásico; Giorgio Vasari, John Aubrey y Samuel Johnson corresponden al período moderno; finalmente, Marcel Schwob y Giovanni Papini en Europa junto con Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes en Hispanoamérica representan el período contemporáneo. Posteriormente Pedro Gómez Valderrama, Enrique Serrano y César Pérez en Colombia recogen y sintetizan los descubrimientos y logros de sus predecesores, siendo posible de esta manera inscribir al libro de relatos *Hijos del fuego* dentro de la corriente ficciográfica, pues asimila rasgos estéticos y procedimientos estilísticos mencionados en el ensayo “El arte de la biografía” que prologa *Vidas imaginarias*. En todos estos autores se hacen presentes la erudición y la imaginación como

factores determinantes en la escritura, por lo que es preponderante el papel de la subjetividad en la labor del biógrafo como creador.

Sumado a esto fue significativo señalar el aporte original de César Pérez al desarrollo de esta corriente o modo de expresión literaria, pues un criterio que me pareció importante tener en cuenta es el proceso de ficcionalización que opera sobre reconocidos escritores de la historia de la literatura universal, convirtiéndolos a éstos en personajes, es decir en seres esencialmente literarios, creaciones de la ficción. De allí que lo ficcional sumado a lo biográfico produzca estos relatos ficciográficos en los que los escritores son a su vez personajes de narraciones donde las alusiones, citas e intertextos incorporados de sus propias obras construyen en gran parte el topos narrativo y la condición doblemente literaria de los mismos.

De igual manera, atendiendo a este efecto de duplicación presente en la obra se indagaron y visibilizaron las relaciones especulares entre *Hijos del fuego* de César Pérez y *Las hijas del fuego* de Gérard de Nerval a partir del motivo literario del doble, sosias o *Doppelgänger* y la presencia de la muerte en las metáforas del amor, el sueño y la locura. En ambos volúmenes los personajes son marcados por un destino trágico en el que se pone de relieve el amor fallido. Para contextualizar al libro estudiado dentro del desarrollo del doble como escritura del Otro, emisario de la muerte, adversario o reflejo de lo temido se tuvo en cuenta la presencia recurrente de este motivo en la estética del movimiento romántico en las postrimerías del siglo XVIII y a lo largo del XIX.

Dentro de este marco encontré en la obra de Pérez ecos de las propuestas estéticas e ideológicas del Romanticismo como reacción frente al predominio de la concepción racionalista del mundo y del hombre, producto de la Revolución francesa, así como la reescritura y reinterpretación de la tradición desde el motivo del doble, práctica cultivada por los autores adscritos a este movimiento, algunos de los cuales aparecen biografiados literariamente en *Hijos del fuego*.

Fue posible entonces identificar las metáforas del amor y de la muerte como ideales poéticos cuyo sentido es el de revelación, conocimiento, elevación metafísica y renovación, complementadas por el sueño y la locura como metáforas de la escritura y de la propia vida; es decir, la dinámica indisoluble entre Eros y Tánatos va más allá de un artificio literario,

de la pericia técnica o la intención esteticista; es un compromiso vital y espiritual ya que en estos autores la vida y la literatura son equivalentes. Por ello se me hizo visible, verificable, la presencia de una poética de la muerte vinculada al motivo del doble ceñida a la conciencia escritural y a la experiencia estética que propician la lectura-escritura, y el texto literario a manera de espejo, cuyo ejemplo más elocuente aparece en el relato final, donde autor-lector-traductor (Poe-Baudelaire) se funden gracias a la relación simbiótica y especular en un autor híbrido que adquiere su identidad más completa en la muerte, pues antes estos dos autores son apenas sus componentes parciales y separados.

El escritor, al ser en cierta medida personaje de su propia obra también establece con la literatura un vínculo en el que el propio proceso escritural, sumado al de lectura y relectura de la tradición precedente le confieren la facultad de construir una identidad, un sentido de pertenencia. La biografía vertida en la obra y estas a su vez trasladadas al espacio de la ficción me permitieron inferir que el diálogo con los autores de un determinado canon personal edificado a lo largo de todos los años de experiencia lectora hacen posible en un autor —como lector empedernido— intensificar la conciencia de su existencia individual y de su mortalidad a partir de la experiencia y actividad librescas, pero al mismo tiempo acentúan la proclividad a plantearse interrogantes relativos al sentido más general y profundo de la vida. Es también evidente que la escritura como expresión estética del lenguaje es un fenómeno con fuerza y energía propia; es el testimonio de las lecturas de cada autor y funge además como anclaje del yo en el mundo. También en cada relato se hicieron visibles preocupaciones relacionadas con el oficio de la escritura desde sus diferentes manifestaciones (copia, reescritura, traducción) o modos (epístola, relato negro, cita, alusión, intertexto) que en conjunto aportan versatilidad y dan muestra de un vasto conocimiento de la historia de la literatura, dominio de las técnicas literarias, apropiación de los temas caros a los autores ficcionalizados y una alta concepción estética del lenguaje.

La constancia de estas prácticas en los diez relatos que componen *Hijos del fuego* y el vínculo de esta obra con los postulados estéticos y filosóficos del Romanticismo me permitieron abordar y describir lo que aquí he llamado como categoría de interpretación “El escritor imaginado”, derivada de los aportes de Schwob y sucesores a la creación literaria; y de la noción de literatura como una corriente que fluye ininterrumpidamente para forjar una

tradición que, en un escritor particular puede expresarse mediante la reescritura de esa misma tradición, renovándola desde la reinterpretación que hace de ella siguiendo su posición estética y, por lo tanto, incluyéndose a sí mismo como parte de ese canon personal desde el cual propone ser leído a partir de búsquedas literarias y ontológicas similares.

La propuesta de Gastón Bachelard en *Psicoanálisis del fuego* acerca de la fascinación hacia este elemento como síntesis del poder de destrucción y renovación que él denomina *complejo de Empédocles*, fue fundamental para ampliar el horizonte de sentidos alrededor de lo ígneo como la energía latente en el carácter y la actitud vital de los escritores reunidos en el conjunto de relatos de Pérez.

Ahora bien, admitiendo que la literatura es espejo del hombre y la Historia un producto más del ejercicio literario de lectura y reescritura a través de los siglos, puede deducirse que parte del sentido de continuidad que nos da el registro histórico de los hechos es ficticio; para esto, apoyándome en Alfonso Reyes, afirmé que el suceder ficticio como hecho estético y verdad posible que configura una nueva realidad le da a la literatura su carácter de legitimidad; en otras palabras, la literatura, cuya esencia es la ficción, no corresponde a una simple mimesis o imitación de la naturaleza, es decir de lo “real”, sino que añade, como hecho creador, un nuevo mundo posible a los preexistentes, pues la experiencia estética enriquece la experiencia vital en la medida que permite vivenciar múltiples posibilidades de existencia. Recogiendo las ideas expresadas por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*; y los postulados de la física cuántica y de la psicología en las últimas décadas en lo concerniente a la naturaleza de la materia como otro de los estados de la energía, propongo que tanto las experiencias externas determinadas por la vida fenomenológica de todos los días como las experiencias internas o psíquicas propiciadas por la lectura son equiparables cualitativamente, en tanto ambas son manifestaciones del Universo como un todo cuántico de energía. En la interacción con el entorno objetivo esta energía es vibratoria (ondas o partículas, materia); y en los procesos químicos es sinapsis o intercambio de información electroquímica.

Por otro lado, el lúcido ensayo de Maurice Blanchot “La literatura y el derecho a la muerte” incluido en su libro *La parte del fuego* resultó iluminador a la hora sustentar las

cualidades propias de la obra literaria y su resultado palpable: el libro, como proceso de cambio y autoconocimiento, así como las posibilidades ontológicas de la ficción.

La intención de resaltar las posibilidades de afirmación ontológica presentes en la literatura, —en el *doble* proceso de lectura y de su consecuencia, la escritura— obedece a la propuesta que reconocí en *Hijos del fuego* como un homenaje a la lectura, a la literatura como “la infancia recuperada” según Georges Bataille, a la concepción de la escritura como una respuesta al llamado tanático, pulsión de muerte o regreso a la infancia que es acaso una breve versión del paraíso y que pervive en nosotros siendo una extensión de la memoria y la imaginación, perenne pregunta cuya respuesta es el intento de afirmación vital, pero que también hace necesaria la transformación de sí mismo y del mundo.

Bibliografía

- Arbea, Antonio. (2002). "El centón homérico de Eudoxia (s. V d. C.)". *Teología y vida*, 43(2-3), 97-106.
- Ariés, Philippe (1992). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Arreola, Juan José (1995). *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aubrey, John (2010). *Vidas Breves*. Santiago de Chile: Universidad Diego de Portales.
- Bachelard, Gastón (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barvarovic, Natalia (2010). "Prólogo". En Aubrey, John, *Vidas Breves*. Santiago de Chile: Universidad Diego de Portales.
- Baudelaire, Charles (1995). *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona: Edicomunicación, S.A.
- Béguin, Albert (1994). *El alma romántica y el sueño*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Maurice (2007). *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros.
- Bloom, Harold (1996). *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (2001). *Textos recuperados 1931-1955*. Bogotá: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2008). *Obras completas*. Bogotá: Emecé.
- Caillois, Roger (1997). *Acercamientos a lo imaginario*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Carvajal, Alfonso (2003). *Serrano: una voz disidente*. En *El Tiempo*, 5 de abril de 2003, Bogotá.
- Castro Morales, Gabriel A. (2007). "César Pérez El infatigable Capitán" en *El libro de las celebraciones I*. Bogotá: Fundación Domingo Atrasado.
- Castro Morales, Gabriel A. (2012). *Ceniza inconclusa, ensayos breves sobre arte y literatura*. Ibagué: Universidad del Tolima.
- Crusat, Cristian (2012). "Breve retrato y fortuna de un *Homo Duplex*" en *El deseo de lo único, Teoría de la ficción*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Damonte, Juan (1987). En *Ensayos y perfiles*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Nerval, Gérard (1990). *Las hijas del fuego*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- De Nerval, Gérard (2004). *Obra Literaria*. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- De Quincey, Tomás (1966). *El asesinato, considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Dietz, Bernd (1988). "Introducción". En Johnson, Samuel, *Vidas de los poetas ingleses*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Díez-Borque, José M. (1995). *El libro*. Barcelona: Montesinos.
- Estañol, Bruno (2012). "El que camina a mi lado: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura". *Salud Mental*, (35): 267-271.
- Gaitán Bayona, Jorge L. (2000). *Aproximación al análisis de algunas características de la ficción postmoderna en la novela "Cantata para el fin de los tiempos"*. Ibagué: Universidad del Tolima.
- García Gual, Carlos (1995). "Prólogo". En *La secta del perro. Diógenes Laercio: Vidas de los filósofos cínicos*. Madrid: Alianza Editorial.

- García Jurado, Francisco (2011). "Viajes por una historia imaginaria de la literatura grecolatina en el siglo XX" en *Imágenes modernas del Mundo Antiguo. Reconstrucción, representación y manipulación de la antigüedad grecolatina en el mundo moderno*. Madrid: Delegación de Madrid de la SEEC.
- Gittings, Robert (1997). *La naturaleza de la biografía*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Grafton, Anthony (1998). "El lector humanista". En G. Cavallo y R. Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Gómez de la Serna, Ramón (1960). *Efigies*. Madrid: Aguilar.
- Gómez Valderrama, Pedro (1996). *Cuentos completos*. Bogotá: Editorial Santillana.
- Gutiérrez, Fátima (1990). "Introducción". En De Nerval, Gérard, *Las hijas del fuego*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Herrero Cecilia, Juan (2011). "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas". *Monografías de Cédille*, (2): 15-48.
- Hillman, James (2004). *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós.
- Hölderlin, Friedrich (1991). *El Archipiélago*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hölderlin, Friedrich (2003). *Himno al amor*. Buenos Aires: Longseller.
- Kohan, Silvia Adela (1985). *Cómo escribir relatos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Kundera, Milán (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Krauze, E. (2008). "Narrar la vida". *Letras libres*, 10(109), 20-25.
- Levine, S. J. (2009). "Cien años de soledad y la tradición de la biografía imaginaria". *Revista Iberoamericana*, 36(72), 453-463.
- Márquez Cristo, Gonzalo (2014). *Antología Mayor. El libro de la Tierra*. Bogotá: Común Presencia.
- Martín López, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mazia, Floreal (1976). "Introducción". En Rank, Otto, *El doble*, Buenos Aires: Ediciones Orión.
- Montaigne, Miguel Eyquem de (2011). *Ensayos completos*. México: Editorial Porrúa.
- Montoya Campuzano, Pablo (2009). Entrevista en *El cuento en red, revista electrónica de teoría de la ficción breve*, (19), 50-55.
- Ortega, César Exequiel (1945). *Historia de la Biografía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Papini, Giovanni (1957). *Obras*. Madrid: Aguilar.
- Paraíso Almansa, Isabel (2009). "Crítica arquetípica: la estructura demoníaca en el tema del doble". *RILCE: Revista de filología hispánica*, 25(1): 69-81.
- Payró, Julio E. (2000). "Estudio preliminar". En Vasari, Giorgio, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. España: Conaculta Océano.
- Paz, Octavio (2003). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Pinzón, César A. (1980). *Alucinaciones*. Bogotá: Bernal Impresores.
- Pérez Pinzón, César A. (1986). *La calle del farol dormido*. Ibagué: Ediciones Forum Pacis.
- Pérez Pinzón, César A. (1993). *Hacia el abismo*. Bogotá: Pijao Editores.
- Pérez Pinzón, César A. (1996). *Dante Alighieri o el peregrino de los sueños*. Ibagué: Ediciones Forum Pacis.
- Pérez Pinzón, César A. (1997). "En torno a Religio Medici de Sir Thomas Browne". *Magazín Dominical, El Espectador*, Bogotá, (714): 3-5.

- Pérez Pinzón, César A. (1997). "Sobre el oficio de escritor". *Magazín Dominical*, El Espectador, Bogotá, (741): 11.
- Pérez Pinzón, César A. (1997). "Christopher Marlowe, genio y pagano". *Magazín Dominical*, El Espectador, Bogotá, (746): 12.
- Pérez Pinzón, César A. (1997). "Leo Perutz". *Magazín Dominical*, El Espectador, Bogotá, (749): 9.
- Pérez Pinzón, César A. (1997). "Dino Buzzati". *Magazín Dominical*, El Espectador, Bogotá, (772): 5.
- Pérez Pinzón, César A. (2003). *Hijos del fuego*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Perozzo, Carlos (1997). "Una Cantata para recuperar el insomnio". *Magazín Dominical*, El Espectador, Bogotá, (741): 10-12.
- Plutarco (1970). *Alejandro y César*. Navarra: Salvat Editores.
- Plutarco (1990). *Vidas paralelas*. Barcelona: Planeta.
- Ragusa, Silvia (2008). "La ironía como manifestación sutil de la argumentación en Vidas imaginarias y en Historia universal de la infamia". *Espéculo*, (39).
- Reyes, Alfonso (1956). *Obra completa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes Godoy, Jacobo (2007). "César Augusto Pérez Pinzón: creador de mundos y lector de los tiempos". Consultado el 08 de mayo de 2013, en <http://lapipademagritte.blogspot.com/2007/04/csar-augusto-prez-pinzn-creador-de.html>
- Rodríguez Gutiérrez, Borja (2009). "Sobre la condición de escritor y/o simulador". Biblioteca Virtual Universal.
- Schwob, Marcel (1987). *Ensayos y perfiles*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schwob, Marcel (1998). *Vidas imaginarias*. México: Emecé.
- Serna, Ricardo (2009). "Definir al escritor". *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, (19): 44.
- Serrano, Enrique (2001). *La marca de España*. Bogotá: Seix Barral.
- Sotomayor, Aurea M. (2009) "El hipogeo secreto: la escritura como palíndromo y cópula". *Revista Iberoamericana*, 46(112): 499-513.
- Suetonio (1981). *Los doce césares*. México: Editorial Porrúa.
- Valdés, Mario J. (1995). *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam: Rodopi.
- Vanegas, Orfa Kelita (2000). *Cantata al erotismo para largo tiempo*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Villasante Bravo, Carmen (1967). "El arte de la biografía". *Cuadernos Hispanoamericanos*, (216): 640-645.
- Villon, François (1976). *Poesía completa*. Barcelona: Libros Río Nuevo.

Contenido

Introducción.....	3
1. <i>Hijos del fuego</i> : las posibilidades de la Ficciografía.....	9
1.1 Ficciografía: antecedentes y tradición.....	12
1.1.1 El período clásico.....	13
1.1.2 El período moderno.....	17
1.1.3 El período contemporáneo.....	21
1.2 La tradición hispanoamericana: posibilidades de la Ficciografía.....	24
2. Poética de la muerte: el doble y la profecía del lenguaje.....	34
2.1 El doble.....	34
2.1.1 El amor.....	46
2.1.2 Sueño y locura.....	56
2.1.3 Muerte: la profecía del lenguaje.....	62
3. El otro yo: el escritor imaginado.....	65
4. La ficción como afirmación ontológica.....	82
Reflexiones finales.....	90
Bibliografía.....	95